الأسلوب

دراسة لغوية إحصائية

الدكتور

سعد مصلوح

كلية الآداب / جامعة القاهرة

فرع بني سويف

الطبعة الثالثة

١٤١٢هـ - ١٩٩٢م



الأسلوب

دراسة لغوية احصائية



الأسلوب

دراسة لغوية احصائية

الدكتور

سعد مصلوح

كلية الآداب / جامعة القاهرة

فرع بني سويف

الطبعة الثالثة

١٤١٢هـ - ١٩٩٢م



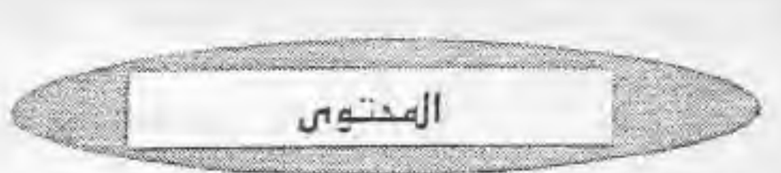
٣٨ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة ت: ٣٩٢٦٤٠١

الى روح المغفور لهما

الاستاذ الدكتور محمد غنيمى هلال

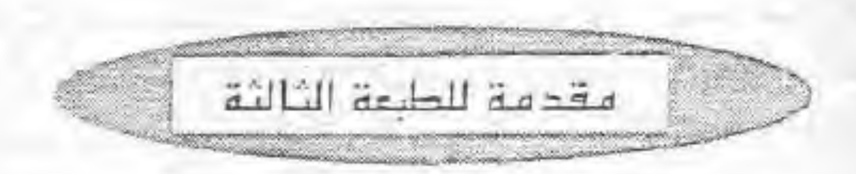
والاستاذ عبد الحميد الدواخلى

وأرجو أن أكون لفضلهما ما حييت من الذاكرين .



المحتوى

بسم الله الرحمن الرحيم



عن اللسانيات العربية

وقراءة النص الأدبى

أتى على النص الأدبى فى العربية المعاصرة زمان نوقشت فيه أخطر قضاياه مناقشة انبتت فيها الصلة أو كادت بالمنظور اللسانى ، بل إن الجمهرة الغالبة من الدارسين لم تكد تحس وجودا لضرورة منهجية ملحة إلى مثل هذا النوع من النظر ، وربما كان موضع العجب فى ذلكم أن كثيرا من مشكلات النص الأدبى التى كانت مناط خلاف بين النقاد هى ذات جوهر لغوى ، على نحو لا يتصور معه إمكان فحصها على غير أساس من رؤية لسانية مستنيرة ومنضبطة . ولست أدرى كيف استطاع أهل النقد أن يخوضوا معاركهم حول الأشكال الشعرية الجديدة ، ووظيفة الفن ، ولغة العمل الأدبى ، فى غيبة التأسيس اللسانى لهذه المشكلات ، مع أن مثل هذا التأسيس هو شرط ماهية لسلامة الأحكام وصحة النظر .

وقد مرت على صدور **الطبعة الأولى** من هذا الكتاب سنوات عشر ، كان فيها - على بساطة إخراجه وتواضع حجمه - محل النظر والتقويم من عدد من النقاد

واللسانيين وأصحاب البحوث الأكاديمية لدرجتي الماجستير والدكتوراه . وأشير - في هذا المقام - لاقصدا إلى حصر - إلى كتب ودراسات لأحمد عزت البيلي وصلاح فضل وشفيع السيد ومحمد العيد وحلمي القاعود (من مصر) وعبدالله الغذامي وسعيد السريحي (من السعودية) ، ومازن الوعر (من سوريا) ، ومحمد بلواهم (من الجزائر)، ومحمد حسن مهدي الشلاه (من العراق) ، وتراوحت هذه الاستجابات بحسب ما أمكنني رصده منها - بين الشك ، والترحيب المتحفظ ، والاقتناع المقرون بالحماسة لإعمال مقولات الكتاب وإجراءاته البحثية ، واعتمادها أساسا للتحليل والاستنباط .

ولست بحاجة إلى أن أؤكد أني بكل ذلك حفي وسعيد ، وربما كانت حفاوتي بما أبدى من وجوه التحفظ والنقد لاتقل بحال عن سعادتي بما لاقاه الكتاب من ترحيب واقتناع متحمس . فقد أتاحت لي الاستجابات المتحفظة والناقدة فرصة تقديم مزيد من الإيضاح والبيان لأمور وجوانب في الكتاب وفيما يمثله من اتجاه أحسبها كانت في حاجة إلى ذلك . كما أن هذه المناقشات - على تنوعها - كانت في رأيي مؤشرا هاما على أن غياب المنظور اللساني في دراسة النص الأدبي . يقابله الآن ما يشبه أن يكون إفاقة من سبات منهجي عميق ، يحاول فيه كثير من النقاد تعويض ما فرطوا في جنب اللسانيات ، إذ استبان كثير منهم أنهم كادوا أن يهدروا كينونة النص وجوهر الأدبية فيه ، وجعلوا منه خادما وتابعا لكل علم . ولم يسلموا بأهليته في أن يكون موضوعا للنظر العلمي لذاته ، بل إنهم لم يقدروا الأمور حق قدرها حين مدوا أبصارهم إلى مجالات معرفية نصية ، هي على أهميتها لاتغني عنهم من العلم شيئا إن تجاوزوا عطاء اللسانيات الحديثة ومنجزاتها في دراسة النص الأدبي ، فهي على كل حال أمس به رحما وأعظم له جدوى .

ونحن معنيون في هذه المقدمة بأمور : أولها رصد أسباب القطيعة غير المقصودة بينهن بين أهل النظر من النقاد واللسانيين العرب ، وحظ كلا الحزبين من

المسئولية عن ترسيخ هذه القطيعة . وثانيها : تحديد مظاهر التقارب بين الفريقين ، والكشف عن مواطن الخلل فيما أنتجه ذلك من نقد لسانى ، أو نقد يسترشد فى ممارسته بالتحليل اللسانى ، ويتكئ على تصوراته ومقولاته . وثالثها : استشراف مستقبل هذه الحركة ، وتحديد الكيفيات التى تعالج بها مواطن الخلل ، وتنشط بها من عقالها لتحقق غاياتها العلمية فى خدمة الإبداع الأدبى فى العربية . وتنتظم هذه الغايات الثلاث فى بابين من القول ، ينصرف الأول إلى «نقد الذات» ، أى معالجة المسألة فى جانب «اللسانيات» ، وهى المجال الذى نشرف بالاشتغال به والانتماء إليه ، والثانى إلى «مكاشفة الآخر» ، ونعنى به فريق النقاد الذى يجمعنا وإياه النص الأدبى، بما هو هم مشترك لكلينا ، وإن اختلفت بيننا الغايات والوسائل .

ونحسب أن الأمور باتت فى حاجة إلى هذا «النقد» وإلى تلك «المكاشفة» ، بعد أن بلغت بنا مبلغا لايحسن السكوت عليه . ولئن اتسم القول هنا بشىء لا مفر منه من الحدة والصراحة ، إننا على يقين - إن شاء الله - من صدق الباعث عليه ، وشرف المقصود به . ومن ثم فنحن نرجو ألا يقع هذا القول من أى من الفريقين موقعا لا نرضاه، فالخير أردنا ، وعلى الله قصد السبيل .

إذا كانت جميع العلوم الإنسانية فى أوربا قد انتجعت فى نهاية الأمر حقل اللسانيات ، وأقرت لها بفضل السبق إلى دخول فردوس العلوم المنضبطة ، واستعانت تصوراتها ومناهجها وطرق البحث فيها لتدقيق معالجتها لما تتصدى لدراسته من ظواهر - فإن أمر القول فى العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبيي فى العربية يختلف اختلافا ظاهرا عنه فى غيرها من اللغات . ذلك بأن تشكل اللسانيات الحديثة ونموها فى أوربا كان نتاج تطور طبيعى فى سياق ثقافى نشط وحافل بالحوار العلمى والجدل الفكرى المنتج بين العلوم . وصحيح أن اللسانيات الأوروبية قد أعرضت ونأت بجانبها - غالبا - عن دراسة النص الأدبى فى أوليات النشأة ، لكنها ما إن فرغت من هموم النشأة

والتأسيس وترسيخ استقلالها حتى استجابت لتطلعات العلوم الإنسانية الأخرى ، واتجهت بكليتها للإسهام فى معالجة المشكلات التى هى موضع النظر المشترك بينها وبين تلك العلوم ، وعلى رأسها مشكلات النص الأدبى . ومن ثم فإن الفجوة التى فصلت بين اللسانيات البنيوية الوصفية والنقد الأدبى أول الأمر لم يقدر لها أن تدوم طويلا ، كما أن عقد الصلة بين هذين المجالين من مجالات المعرفة قد تم فى تطور طبيعى كان من الممكن التنبؤ به سلفا . أما عندنا نحن - أهل العربية نقادا ولسانيين - فقد كنا دائما تجاه التأثير الأوربى فى موقع المنفعل والمستهلك وليس الفاعل المنتج . وقد سبق تأثر النقاد بالتيارات والمذاهب الأدبية فى أوربا قيام اللسانيات الحديثة فى بلاد العرب بزمن طويل ، ثم إن هذا التأثير النقدى اتخذ سبيله فى مجرى الثقافة العربية بمعزل عن اللسانيات وهمومها العلمية الضيقة إبان النشأة ، حتى إننا لانكاد نسمع لهذه العلاقة إلا أصداء خافتة تتردد فى كتابات بعض النقاد من جيل الرواد .

أما اللسانيات الحديثة ، فمنذ اتصلت أسباب الباحثين العرب بها بعد الحرب العالمية الثانية - دخل اللسانيون فى حال دفاع عن ذواتهم ، وعما حصلوا من معارف جديدة . وكان همهم أن يفسحوا لهذا الجديد مكانا فى سياق ثقافى غير موات ، يشعر فيه القائمون على أمر علوم العربية ، من أفراد أو مؤسسات ، باكتفاء ذاتى لايحتاجون معه إلى مزيد أو جديد ، ويرون فى كل ما يروجه اللسانيون المحدثون ضربا من البدع المحدثات . حينئذ كان من البدهى أن ينصرف نشاطهم البحثى إلى غايتين هما : الجدال مع التراث اللغوى العربى ومن ينصبون أنفسهم حفظة له وحراسا عليه ، ثم تقديم اللسانيات ، أو ما يطلق عليه ، «علم اللغة» ، إلى جمهرة الباحثين والمتخصصين فى علوم العربية تعريفا بها ، وإقناعا بجدواها وبما يناط بها من آمال . ومن البدائه أيضا أن الغايتين كلتيهما قد ارتبطتا معا بأوثق رباط ، واعتضدتا برافد آخر من روافد النشاط اللسانى تمثل فى قيام نفر من جيل الرواد اللسانيين ومن جاء

بعضهم بترجمة بعض الأعمال اللسانية الأوربية أو تعريبها . ولن نعرض الآن بتفصيل القول فى تقويم أثر هذه الترجمات أو المعربات ، فقد وقع أكثرها - على أهميته ودوره المقدور - دون المراد من حيث عدده وقيمته وتنوعه وقدرته على البيان . ومن نافلة القول أن نقرر أن اللوم فى ذلك لاينصرف إلى المشتغلين بعلوم اللسان وحدهم ، بل ربما ينصرف بقياس الأولى إلى منظومة التصورات والسياسات الثقافية والعلمية التى تحكم نظرة المؤسسات الرسمية والأكاديمية إلى الترجمة ودورها فى التحديث العلمى . ومن عجب أن يفطن أسلافنا إلى خطر هذا الأمر منذ عشرات القرون ، وأن يأخذ النصيب الأوفى من السياسة التعليمية لدى محمد على قبل قرابة قرنين من الزمان ، ثم تكون هذه هى نظرتنا إلى القضية وقد انصرم القرن العشرون أو كاد . وعلى أى حال فإن تقويم الترجمات اللسانية يحتاج إلى كلام شديد التحصيل والتفصيل ، ولعلنا نعود إليه فى مقام آخر .

لذلك يمكن أن نرصد - من موقع «نقد الذات» - كثيرا من مظاهر القصور فى حركة البحث اللسانى العربى ، ترتد أسبابها إلى ما يصاحب الجديد الوافد فى العادة من تهيب له أو انبهار به ، ومن عجز عن ملاحقته فى تطوراته السريعة المترادفة ، وتعصب مدرسى ملازم لتعدد الانتماءات واختلاف المذاهب ، وتهافت غير القادرين من ذوى المواهب المحدودة على الانتساب إليه ، ومقاومة البيئات العلمية المحافظة له ، وشك المشتغلين به فى قدرتهم على تغيير التصورات الراسخة ذات الهيمنة والسلطان الذى لا يتحلحل على البنى الفكرية والعقدية عند المحافظين . ويزيد الأمر صعوبة وعسرا بالنسبة للثقافة العربية ما تشكله المسلمات الكابحة للعقل الناقد بصفة عامة ، وما يتصل بعمل هذا العقل فى المجال اللغوى بصفة خاصة .

من هنا لم يكن عجبا أن تستغرق اللسانيات العربية همومها وأشغالها العلمية التى حدت من فاعليتها فى تشكيل ثقافتنا المعاصرة . وقد أنتج هذا كله عددا من مظاهر الخلل فى التأليف اللسانى ، وكاتب هذه الدراسة حين يرصد أبرز هذه المظاهر يرى لزاما عليه أن يستيقظ الأنظار إلى أمور : منها أنه هو نفسه واحد ممن يشرفون بالانتماء إلى حزب المشتغلين باللسانيات التى هى عنده أخطر العلوم الإنسانية مطلقا ، وأنه يجنح إلى دراسة اللغة التى هى مجلى عمل العقل ووعاء معارفه ، ومنها : أن هذا الانتماء يبرئه من القصد إلى غمط هذا العلم والمشتغلين به حقهم ودورهم فى الثقافة العربية المعاصرة ، وأن من هؤلاء أساتذته الذين علموه ، ومنهم رفاقه وتلامذته من ذوى الفضل الذى لايجحد ، ومنها أنه هو نفسه أيضا لايبرىء عمله ونتاجه من مظهر أو آخر من مظاهر القصور والخلل التى يعددها ، ولا يزعم الكمال لنفسه إلا من انتقده، لهذا كان هذا الرصد نوعا من الحوار مع النفس وبين أهل البيت الواحد ، سعيا لكمال منشود بصدق النية وإخلاص العمل .

ونأخذ الآن فى ذكر ما نعده مظاهر للخلل فى المكتبة اللسانية العربية فنقول :

المظهر الأول : هو اشتمال هذه المكتبة على كم هائل من «المقدمات» أو «المداخل» إلى علم اللغة أو اللسانيات (أو الألسنية أحيانا) لا يكاد يمتاز بعضها من بعض من حيث الغاية التى تنتصب لتحقيقها ، وتكييف بنية «المدخل» أو «المقدمة» على نحو تتحقق به الغاية . ومن ثم فقد جاء المحتوى العلمى فيها ملكا مشاعا بين كاتبيها ، وانتفت مظاهر التفرد والخصوصية . وليس أكثرها إلا استجابة آنية لمتطلبات المقررات الدراسية فى الجامعة ، وتلبية آنية لحاجات الطلاب ، مع ما يفرضه ذلك بالضرورة من تنازلات وتضحية بأشراط الجدية والصرامة العلمية الواجبة .

وصحيح أن حركة التأليف فى «المقدمات» و «المداخل» اللسانية لم تتوقف إلى يوم الناس هذا ولن تتوقف ، ولكن الأمر فيها يختلف عما هو الحال عندنا بملاحقتها

الذاتية لتطور العلم ، وتنوع الغايات المبتغاة من التأليف ، والصياغة الخصبة والمنتجة لحقائق العلم ، وتنوع الانتماءات المذهبية والمدارس اللسانية ، وأين نحن من هذا كله فيما كتبنا ونكتب من مداخل أو مقدمات ؟ .

الثاني : عجز اللسانيات العربية - لاسيما في العقود الثلاثة الأولى من نشأتها - عن أن تعكس خريطة شاملة للمدارس والاتجاهات اللسانية الحديثة في أوربا ، وقد كان هذا وفاء من روادها الأوائل لالتزامهم المدرسي ، غير أن هذه الخريطة كانت - وما تزال - معقدة إلى حد كبير . وأنت إذا قرأت كتب رائد اللسانيات العربية الأول أستاذنا الدكتور إبراهيم أنيس رحمه الله وجدت عبارات يخطئها الحصر من مثل قوله : «ويرى علم اللغة الحديث كذا» ، أو «في رأى علماء اللغة المحدثين كذا» . ومن هنا استقر في روع جيل الخالفين من أمثالي أن «علم اللغة الحديث» علم واحد ، وأنه منظومة متجانسة من المقولات والتصورات يكاد يضيق الخلاف حول أسسها المنهجية ، أو ينتفي ، وأن المنتمين إلى هذا العلم إنما يصدرون عن رأى واحد في المشكل الواحد . وهكذا انطلق كثير من أبناء جيلي وممن جاء بعدنا ليرصعوا أغلفة كتبهم ورسائلهم بعنوانات من مثل : «كذا في ضوء علم اللغة الحديث» ، حتى إذا نتشت في أكثرها لم تجد إلا طائفة من المقولات التي تلقاها أصحابها بالقبول ، ورأوا فيها مسلمات ومصادرات علمية لاتقبل الجدل ، لانتمائها إلى ما يسمى بعلم اللغة الحديث ، على حين أن أكثرها هو من الخلافيات بين أهل العلم من أتباع الاتجاهات والمذاهب المختلفة .

وهكذا كانت كتب الرواد التي وصلتنا ببعض المدارس اللسانية في الغرب حجابا - في الوقت نفسه - بين من جاء بعدهم وسائر المدارس اللسانية الأخرى ، وما كان ذلك عن خطأ من أساتذتنا ، ولكنه قعود الهمة والاستكانة العلمية من الخالفين .

الثالث : أن اللسانيات العربية لم تتصد للمشروعات القومية الكبرى ، ولم يستطع المشتغلون بها أن يقنعوا المؤسسات العلمية والثقافية المعنية بجدوى إنجاز الأطلس القومى للهجات ، أو كتابة تاريخ اللغة العربية (أو المعجم التاريخى لها ، وذلك أضعف الإيمان) ، أو إصدار ترجمات معتمدة يتولاها شيوخ هذا العلم لأمهات المراجع والمصادر اللسانية الحديثة . وكان حريا بالتأليف اللسانى - لو انتحى هذا المنحى - أن يغير كثيرا من مظاهر الاضطراب والخلل ، لا فى مجال اللسانيات فحسب، بل فى علوم كثيرة أخرى ، كعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الثقافات ، ودراسات الأدب الشعبى .

الرابع : أن الترجمات التى صدرت لأعمال لسانية غربية حكمها فى كثير من الأحيان طابع الاصطفاء ، أو المصادفة ، أو إيثار السهولة ، كما أن كثيرا منها يكابد مشقة السيطرة على الفكرة فى أصولها ، وإحكام العبارة عنها فى صياغتها العربية . وحسبك أن كتاب «سوسير» لم يعرف الطريق إلى العربية إلا بآخرة من الزمان ، وأنه حين أذن الله بذلك دخل العربية فى ترجمات ثلاث دفعة واحدة ، تفاوتت فيما بينها تفاوتا ظاهرا . واكتفى القادرون منا بالرجوع إلى أصله الفرنسى ، أو إلى ترجمته فى الانجليزية . وكان حريا بنا أن يكون أول ما ينبغى نقله إلى العربية ، وأن يتصدى لذلك شيخ من أولى العزم والراسخين فى العلم .

الخامس : أن كثيرا من التصانيف اللسانية هى ترجمة أشبه بتأليف ، أو تأليف أشبه بترجمة . وفى مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس ، بيد أن إثمها - فيما نرى - أكبر من نفعها ، لما تنطوى عليه فى الغالب من تعفية على الأصول ، وتشويه لها ، ومن عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملابسة ، واستفزاز لها من سياقها العلمى والثقافى على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة ، ومن تلفيق ظاهر فى أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث .

ذلكم هو حاصل القول فى «نقد الذات» ، فماذا عن الشق الثانى من القضية ؟

أما وقد قضى الله في أمر اللسانيات العربية بما هو كائن ، فلم يكن بدعا من الأمر أن يتجرد للإفادة من علوم اللسان طائفة من المشتغلين بدراسة النص الأدبي من أهل النقد . وقد رأى هؤلاء ، ما أحدثته اللسانيات من ثورة شاملة في الدرس الأدبي الأوربي بخاصة ، وفي العلوم الإنسانية بعامة ، وعاينوا ما أنتجته من آثار علمية لا يشبهها إلا نتائج الانقلاب الصناعي في تاريخ أوربا الاقتصادي[*] ، بيد أنهم تطلعوا إلى اللسانيات العربية وعطائها المرتقب في دراسة النص الأدبي فلم يظفروا منها بطائل ، ولم يسعدهم أهلها على تحقيق غايتهم ، والجواب عما يحيك في صدورهم من مسائل ، فكان أن هبط كثير منهم على ميدان اللسانيات بالمظلات ، فجاسوا خلال الديار فوجدوها خلاء أو ما يشبه الخلاء ، ومن ثم أصبح جميعهم لسانيين بالهواية أو الحق الإلهي في ساعة من نهار ، وصنفوا في مسائلها أنحاء من التصنيف ، استشرت فيها عدوى التأليف بما يشبه الترجمة ، والترجمة بما يشبه التأليف .

والغريب ، وما عاد شيء في هذا الزمان بمستغرب ، أن تقوم كتب ورسائل برمتها على مفاهيم لسانية مغلوطة ، يفتقد أصحابها أوليات المعرفة بطرق التحليل اللغوي ووسائله ، ثم يكون لها من ذيوع الذكر وبعد الصيت ما يكون ، ويتلقاها بالإطراء قوم يظهرون العلم بعظائم الأمور وهم عن صغارها غافلون ، بل إن من الرسائل العلمية ما يقوم على إعمال طرق تحليلية عاجزة أو متناقضة لما يتصدون لتحقيقه من غايات علمية ، ومن ثم تراهم يكتبون تحت أخطر العنوانات أهون القول .

لقد اتخذت ألقاب الأسلوبية والبنيوية وما جرى مجراهما سردابا خلفيا لاقتحام معقل أخلاه أهله فكان بالنسبة لمقتحميه كأرض التيه ، ذلك بأن فحص النص الأدبي بالطرق الأسلوبية التقليدية ، أو بوسائل الأسلوبيات الموسعة ، أو بالاسترشاد بمقولات اللسانيات واستمداد نماذجها ، إنما يتطلب تمكنا من أدوات التحليل اللساني على مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، يتأبى على أهل العجلة والتسرع .

وإنى لأعلم علماً ليس بالظن أن العلم لايمتنع على من أخلص فى طلبه ، وأن اللسانيات ليست كهنوتاً وطلاسم مغلقة دون من لا يملك كلمة السر . بيد أن هذا العلم العزيز الجانب لاينيل نفسه لمن أراغ بعد الصيت وحسن الأحدوثة بأقل الجهد وأيسر المئونة . وليس هذا منا قولاً مرسلاً بلا دليل ، فإن عندنا من الشواهد ما يضيق عن سرده هذا المقام ، ولقد عرفنا فى مقام آخر ببعضها وأعرضنا عن كثير .

وإذا كانت لنا من كلمة خالصة لله والعلم فإننا نتوجه مرة أخرى إلى زملائنا من المشتغلين باللسانيات العربية ، فبصلاح أمرهم يصلح إن شاء الله خلق كثير . لقد قام جيل الرواد من اللسانيين بمهمة تاريخية كبرى ، ولكنه ، ومن أسف فى كثير من الأحيان ، لم يستطع أن يصنع على عينه جيلاً من الباحثين صلاب الأعواد ، الحراص على الدرس والتحصيل والتجويد ، فخلف من بعدهم خلف لم يقوموا بعلمهم ، وكثير منهم - إلا من عصم الله - أضاع الموروث وقصر فى تحصيل الوافد ، فأخرجت الجامعات العربية كثرة كاثرة من الرسائل الجامعية ، تقصر عن تحقيق ما هو معلوم من شروط البحث العلمى بالضرورة . ومع ذلك تخرج هذه الرسائل وقد ذيلت بقائمة طويلة من المراجع الأجنبية ، ينوء القليل منها بأنهام العصبة أولى القوة ، ووصفت تضاعيفها بالمصطلحات الأجنبية وأعلام الفرنجة على نحو ظاهر الدعوى . وإن من أصحابها - وقد عشت بين ظهرانيهم ربع قرن أو يزيد - من إذا سيم قراءة جملة واحدة بلغة أجنبية سيارة فى كتاب مدرسى لأعنته ذلك ، فما بالك بمصنفات اللسانيات المعاصرة ، وما أدراك ما هيه ؟

أنى لعلوم اللسان والنقد ، والحال على ما ذكرنا ، أن تجتمع وتتآزر على تحقيق المراد من دراسة النص الأدبى وهو أخطر مظاهر التشكيل اللغوى وأبعدها أثراً ؟ لقد أصبح النص الأدبى كجالس فيما بين كرسيين ، على ما يقول الفرنسيون فى أمثالهم ، بين تفريط قوم وجرأة آخرين . وما أحسب الأمر مستقيماً على الجادة إلا إذا أخذنا

أنفسنا وطلابنا بالجد الصارم ، وآمنا - لسانيين ونقادا - بأن قيمة كل امرىء منا ما يحسنه ، فكلانا واقف على ثغرة من ثغور العربية هو عنها مسئول . ونحسب أن الإبداع الأدبى فى العربية هو أجل من أن نضيعه بين جمود يضع الباحث به أصابعه فى آذانه ويستغشى ثيابه ، وحداثة زائفة تقوم على أخلاط من المعارف لايمسكها قوام ، وعجلة ظاهرة فى اعتساف الأمور ، إذ ماذا يبقى لنا - نحن الذين شرفنا الله بالانتساب إلى العلم - إذا أحببنا العاجلة ، وآثرنا ما يذهب جفاء - من الزبد على ما ينفع الناس فيمكث فى الأرض

سعد مصلوح

فاتحة الكتاب

نحمدك اللهم ، ونستعينك ، ونستهديك ونستغفرك ، ونعوذ بوجهك الكريم من العجب بما نحسن ، ومن التكلف لما لا نحسن ، ونصلى ونسلم على خير خلقك ، وخاتم أنبيائك سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه ، والمهتدين بهديه إلى يوم الدين .

أما بعد ، فقد شغلتنى قضية التماس المعايير الموضوعية لدراسة الأدب منذ أمد ليس بالقريب . وكانت دافعى إلى أن أجعل موضوع أطروحتى لدرجة الدكتوراه دراسة معملية عن «الأسس الصوتية الفيزيقية للقافية العربية» .

وكان من دواعى تفاؤلى أن الاتجاه إلى دراسة لغة الأدب عامة والشعر خاصة قد اتخذ سبيله إلى مجالات الدرس الأكاديمى فى الجامعات العربية . غير أنى وجدت أكثر هذه الدراسات ما يزال مفتقرا إلى علمية المنهج وانضباط الوسائل ، وخاصة فيما يتعلق بالجانب الاحصائى . ومن أهم مظاهر هذا القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الاحصائية يضمنونها نتائج بحوثهم ، ومع ذلك تأتى عديمة الجدوى ، خالية من كل تحليل ذى قيمة للبيانات . ولا شك أن مثل هذا العمل باهظ التكاليف ومحدود النفع فى آن معا .

ورأى أن عمود الأمر وسنامه هو أن نعرف ماذا نحصى ؟ وكيف نحصى ؟ ولم نحصى ؟ . وقد رأيت أن أكثر ما وقع لى من بحوث فى هذا الشأن يكابد الكثير من الغموض فى هذه الأمور الثلاثة . ومن ثم استعنت الله سبحانه فى وضع مكتبة أرجو أن تكون متكاملة فى قضايا التحليل الأسلوبى ومناهجه ، ومشكلاته النظرية والتطبيقية ، ويمثل هذا الكتاب أولى ثمارها . وهدفى من ذلك أن أجنب الباحثين اللغويين كثيرا من العقبات التى تعوق طريقهم ، وتصدهم عن معالجة لغة الأدب وفق منهج علمى منضبط ، وأن أدعو دارسى الأدب الخلص إلى الاطلاع على الأفكار السائدة الآن فى مجال دراسة الأسلوب ، واختبار هذا النهج ، والافادة منه فى مجالات بحوثهم .

ويجد القارىء فى هذا الكتاب محاولة عرض ومناقشة لبعض المقاييس الكمية التى تستخدم فى تحليل الأساليب واختبارها مع تطبيق لها على عدد من النصوص العربية شملت نماذج من لغة الصحافة ، ومن أعمال طه حسين والعقاد وأحمد شوقى ومحمد عبدالحليم عبدالله ونجيب محفوظ . وقد أردت بهذا أن يكون الكتاب جامعا للناحيتين النظرية والتطبيقية ، فطالما شكونا وشكا الدارسون من انحسار دائرة التطبيق فى هذه المناهج الحديثة إلى أقصى مدى ، والاسراف الشديد فى تناول المفاهيم والتصورات النظرية إلى أقصى مدى .

وانى أتوجه بكتابى هذا إلى المهتمين بدراسة الأسلوب من المشتغلين بعلم اللغة ومن دارسى الأدب العربى . وأرجو أن يجدوا فيه شيئا جديدا وجديرا بالنظر . كما أتمنى أن يسهم الكتاب فى العمل على ازدهار هذا المجال الخصب من مجالات المعرفة .

وفى الختام لا أنسى أن أوجه شكرى خالصا إلى الصديقين الدكتور حلمى خليل أستاذ علم اللغة المساعد بجامعة الاسكندرية والدكتور فهمى حرب أستاذ الأدب العربى المساعد فى جامعة الملك عبدالعزيز بالمملكة العربية السعودية على تفضلهما بقراءة

مسودة البحث وإبداء ملاحظات قيمة على لغة الكتاب وطريقة العرض حفزتنى إلى إعادة النظر فى صياغة بعض الفقرات على نحو جعلها - فيما أحسب - أكثر وضوحا، وأوفى بالمراد منها .

هذا وبالله التوفيق ومنه العون

سعد مصلوح

الفصل الأول

الحاجة إلى منهج

١-١ .

ربما يستطيع القارىء المتمرس أن يميز فى يسر وحذق بين مختلف الأساليب ، وربما يستطيع كذلك أن يعزو نصا من النصوص إلى كاتب أو شاعر بعينه على غير سابق عهد له بقراءة النص دون أن يخطىء بل أحيانا دون أن يتردد . وهذا التمييز التلقائى سلاحه «الحدس» و «الذوق» ، وكلاهما لايكون من فراغ ، ولكنه محصلة خبرات طويلة متراكمة مع أنواع مختلف من الأساليب والمنشئين ، وبها تتربى هذه الملكة التى تتميز بالحساسية ونفاذ البصيرة .

وإذا انتقلنا من تمييز الفروق بين الأساليب إلى الحكم والتقويم فليس بنادر أن تجد مثل هذا القارىء ينفر من أسلوب ما ، لأنه يتسم فى رأيه بالجفاف أو الرتابة أو الصعوبة والتعقيد ، وينعطف إلى أسلوب آخر ، لأنه يتصف فى ميزانه بالثراء والتنوع ، أو اليسر والتشويق وغير ذلك من الألقاب والأوصاف . وليس بنادر أيضا أن تجد اتفاقا فى الحكم على بعض النصوص بين عدد كبير من القراء المتذوقين .

ولا شك أن القارىء إنما يقرأ ليستمتع ، وحسبه فى ذلك أن تجتمع له الآلة التى يميز بها من الأساليب ما ينعطف إليه وما هو بإعراضه جدير . أما دارس الأدب فلا ينبغى له أن يكون مجرد قارىء متذوق لايختلف عن سائر القراء إلا فى الدرجة . بل

إن عليه أن يتمتع بازدواجية تمكنه من أن يكون حين يشاء قارئا متذوقا ، وحين يشاء دارسا محللا . وما أبعد الفرق بين الموقفين ، إنه الفارق ما بين ذاتية المتلقى وموضوعية الباحث .

ولا يسلم فى هذا المجال الاحتجاج بأن الأدب فن قوامه الخلق والابداع ، والتعبير عن ذات النفس بكل ما فى ذلك من خصوصية وتفرد . إن هذه المقدمة - على فرض صحتها - لاينبغى أن تسلم إلى نتيجة فاسدة تقوم على تمييع الفروق بين الباحث الأكاديمى والقارىء المتذوق . وقد يترتب على هذه النتيجة ما هو أشد خطرا : وهو القول بأن الأدب ظاهرة يستحيل دراستها طبقا لمواصفات العلم ومواضعاته .

١-٢ .

والذى أعتقده أن الأدب فن ولكن دراسة الأدب ينبغى أن تكون علما منضبطا . وربما كان صحيحا أن النقد - كما يقول الأستاذ أحمد الشايب - «لايمكن أن يكون من العلوم التجريبية كالطبيعة والكيمياء ، ولا من العلوم الرياضية كالحساب والهندسة والجبر»[١] . ولكنه صحيح أيضا أن كثيرا من العلوم الإنسانية الأخرى - وفى مقدمتها علم اللغة - استطاعت أن تحقق قدرا لا بأس به من الدقة والانضباط فى مناهجها على اختلاف التخصصات والاتجاهات والمدارس . وإذن فليست دراسة الأدب فى ذلك بدعا حتى تتخلف فى هذا المضمار عن اللحاق بعلوم أخرى مثل علم اللغة وعلم الاجتماع والانثروبولوجيا وغير ذلك من العلوم ، لذلك تجدنا لا نطمئن إلى القالة الشائعة باستحالة أن يكون النقد علما منضبطا ، والتى عبر عنها الأستاذ أحمد الشايب حين ناقش هذه القضية ، وانتهى إلى أن النقد «يعد موقفا وسطا بين العلم والفن بمعناه الدقيق أو هو فن منظم»[٢] .

---

(١) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبى ، ط ٥ ، القاهرة ١٩٥٥ ، ص ١٧٦ .
(٢) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبى ، ١٦٥ .

ويحتاج العلم المنضبط إلى أن تكون له فلسفة وموضوع ومنهج يشتمل على معايير موضوعية للقياس والوصف والاستنباط . ومن ثم لابد لدراسة الأدب من استيفاء هذه الشروط لكي تكون جديرة بأن تحتل مكانتها بين العلوم . ولكن المذاهب النقدية - كما هو معروف - خضعت في نشأتها وتطورها لتأثيرات الاتجاهات والمدارس الفلسفية المختلفة ، ومن ثم حملت معها جميع عيوب الفلسفة ومزاياها . ومن أخص هذه العيوب - أو المزايا إن شئت - الاتفاق على عدم الاتفاق . ولما كانت هذه الصورة تتناقض تناقضا واضحا مع وضعية العلوم الرياضية والطبيعية كان القول باستحالة أن يكون النقد علما وهو قول جدير بالنقد والنقض في آن معا .

والذي تلاحظه دائما أن دائرة الخلاف كثيرا ما تتسع كلما تحدثنا عن «النص الأدبي» وخضنا بالحديث في بيئة النص وعصره وحياة مؤلفه على ما هو سائد في النقد التاريخي Historical Criticism ، أو حين يكون هدفنا الكشف عن نفسية المنشيء من خلال نصوصه ، أو حين نخضع نقد المضمون في المحل الأول كما يفعل النقاد الأيديولوجيون . أما حين يكون النص هو محور الاهتمام ، وموضوع الدراسة فإن حديثنا يصبح أكثر التزاما بموضوعية العلم واتباعا لمواصفاته ومواضعاته المقررة .

١-٣ .

من ثم فإن المذهب الشكلي في النقد Formal Criticism يكاد يكون في رأينا أقرب المذاهب النقدية إلى روح العلم [٣] . ولقد استمد هذا المذهب فلسفته النظرية من الوضعية المنطقية Logical Positivism ، وعبر عن نفسه أوضح تعبير في مؤلفات الناقد الشهير ايفور أرمسترونج ريتشاردز I. A. Richards ولما كان فلاسفة الوضعية

---

(٣) يقوم هذا المذهب على أساس الفلسفة الوضعية المنطقية ، ولكن لا ينبغي أن ينشأ عن امتداحنا إياه كمذهب نقدي قبولنا للوضعية المنطقية كفلسفة .

المنطقية يعتبرون اللغة كلها رمزا ، كما يعرفون الإنسان بأنه حيوان قادر على استخدام الرموز ، وميزوا تمييزا واضحا بين اللغة العلمية وغير العلمية ، وجعلوا لدراسة الرمز علما خاص أطلقوا عليه مصطلح السيميوطيقا Semiotics (أى علم السيمياء أو الرموز) [4] - لذلك انعكس هذا كله فى دراسات النقاد الشكليين فبرزت فيها أهمية التحليل اللغوى الذى قام على أساس من التمييز الواضح بين لغة العلم ولغة الأدب . ولأنهم يعتقدون أن القضية فى لغة الأدب لا تفيد معرفة يقينية بحال لذلك فقدت الأفكار أهميتها فى العملية النقدية وانصرفت العناية إلى لغة النصوص . «لقد اطرح نقاد النقد الشكلى مبدأ الارتباط ، وهو مبدأ النقد التاريخى ، فلم يستعينوا بسيرة الشاعر ، ولا اعتمدوا على التاريخ ، ولا استندوا إلى علم الاجتماع وعلم النفس التحليلى فى فهم العمل الأدبى وتقويمه . لقد عزف عن الدراسة التاريخية التى كانت تدور حول النص ، وانكب على النص ذاته يستجليه ويسبر غوره» [5] .

ويتضح من هذا العرض أن المذهب الشكلى كان من أهم الاتجاهات التى نبهت إلى دراسة لغة النص ، ومهدت بذلك لاثارة اهتمام علماء اللغة الخلص بقضية الأسلوب واقامة الجسور ما بين علم اللغة ودراسة الأدب .

---

(٤) علم السيمياء (أو الرموز) من العلوم التى تنبأ بأهميتها العالم اللغوى فرديناند دى سوسير حين صنف علم اللغة على أنه من العلوم التى تنتمى إلى حقل الدراسات السيميولوجية . ويفهم من ذلك أنه علم يتصل بدراسته العلامات اللغوية وغير اللغوية . وقد أسهم عدد كبير من العلوم فى انضاج مباحث هذا العلم ومنها الفلسفة وعلم اللغة وعلم الاجتماع وعلم النفس . ويتكون المنهج المنطقى الفلسفى لدراسة اللغة فى رأى موريس C.W. Morris وكرناب R. Carnap من ثلاثة فروع : المقاميات Pragmatics وتدرس الاستخدام العملى للغة معينة ، وعلم الدلالة semantics بجانبيه النظرى والتجريبى ويدرس العلاقة بين العلامة والمشار إليه ، وعلم النظم Syntactics ويدرس علاقة الرموز بعضها ببعض .

(See : Dictionary of Language and Linguistics by Harthmann and Stork,1972)

(٥) نصرت عبدالرحمن : «النقد الحديث» ، عمان ١٩٧٩ ، ص٧ .

١-٤ .

وأود أن أقرر هنا أنني لا أستطيع - بل لا أريد - أن أبرىء كتابي هذا من الانحياز إلى تلك الفكرة التي جعلت عنوانه دليلا عليها ، وأعني بها ضرورة العمل على ارساء منهج لغوي في نقد الأدب العربي يكون فيه النص the Text والخطاب الأدبي the discourse أولا وقبل كل شيء هو موضوع الدراسة ، ويكون منهج الدراسة فيه لغويا Linguistic بالمفهوم العلمي لهذا المصطلح .

وقد نشأت الدراسات اللغوية المعاصرة بمختلف اتجاهاتها تحت تأثير فكرة أساسية هي البنيوية Structuralism ، واتخذت في تطورها مسارات مختلفة ، واعتنقت فلسفات متنوعة بل متعارضة في بعض الأحيان . واستطاعت هذه الدراسات - على اختلاف اتجاهاتها - أن تطور من أدواتها ، وأن تولي جانبا من خصوصيتها النظرية والتطبيقية لدراسة العمل الأدبي باعتباره نمطا متميزا من أنماط الاستعمال اللغوي ، وأن تنتقل بوسائلها المنهجية من العمل في إطار «نحو الجملة» sentence grammer - وهو النحو الذي يعتبر الجملة أكبر وحدة في التحليل اللغوي - إلى محاولة ترسيخ نمط جديد من التحليل اصطلح على تسميته «نحو النص» text grammer وهو النمط الذي يعتبر النص كله وحدة التحليل .

وما تزال دراسة الأدب العربي بعيدة كل البعد عن الافادة من انجازات الدرس اللغوي المعاصر في هذه السبيل . وهو أمر لا يثير دهشة ، إذ إن الدرس اللغوي المعاصر نفسه ما يزال محدود التأثير على دراسة العربية بله دراسة الأدب والمناخ الثقافي العربي بوجه عام . ولأن العمل الأدبي هو رسالة لغوية في جوهره = ولأن النفاذ إلى أسرار العمل الأدبي وفض مغاليقه لا يتم إلا من خلال تحليل لغته - لذا كانت مناهج التحليل الموضوعي للغة ذات قيمة كبيرة في نقد النص الأدبي ، وهو ما سنزيده وضوحا من كل الوجوه الممكنة فيما بعد ان شاء الله .

١- ٥ .

ولعل أول ثمرة لاستخدام هذه المناهج فى وصف النص الأدبى هى الوقوف فى وجه طوفان المصطلحات الذى تهدد به الدراسات الأدبية المتداولة . وأنا من المؤمنين باستحالة اتصاف الصفة العلمية على أى دراسة لاتستعمل مصطلحات محددة المدلول .

إن المصطلح هو عقد اتفاق بين الكاتب والقارىء ، وشفرة مشتركة يتمكنان بها من اقامة اتصال بينهما لايكتنفه غموض أو لبس . ولعل فوضى المصطلح هى الداء العضال الذى يتهدد دراسة الأدب ، ويسلبها جانبا كبيرا من قيمتها الأكاديمية . وإذا شئنا تحديد أعراض هذا الداء ، قلنا إنها تتمثل فى عدم التحديد الواضح للتصور الذى يرمز إليه المصطلح ، وعدم اطراد استخدامه بمفهوم واحد بين الدارسين بل أحيانا لدى الدارس الواحد . أضيف إلى ذلك أن السمة الذاتية فى نحت المصطلح أمر غالب . ومثل هذه المصطلحات ذات السمة الذاتية قد تكون صالحة لأن يستخدمها القارىء المتذوق بلا تثريب عليه فى ذلك ، أما حين يراد لها أن تحتل مكانها فى طاقم متكامل من المفاهيم والتصورات فى مجال الدرس والتحليل فليست صالحة بحال .

ترى هل يزيد القارىء معرفة بزيد أو عمرو من الكتاب أو الشعراء أن يقال له : إنه جزل الألفاظ ، متين السبك ، سلس الأفكار ، عذب الموسيقا ، محلق الخيال ، قوى العاطفة ، أو أن يقال له – على عكس ذلك – إن أسلوبه يمتاز بالركاكة والضعف والجفاف وخمود العاطفة [٦١] .

---

٦١) يذكر الأستاذ أحمد الشايب مقاييس نقد العاطفة محددا إياها على النحو التالى :
صدق العاطفة أو صحتها . قوة العاطفة أو روعتها . ثبات العاطفة وكل هذه المقاييس فى رأينا ليست مرتبطة بأوصاف ظاهرة منضبطة .
(انظر أصول النقد الأدبى : ص ١٩٠ وما بعدها) .

إن شيوع هذه الألقاب في كتب التراث لا تسوغ للمعاصرين استعمالها دون تحديد ، فلا شك أن دلالاتها عند علماء السلف كانت واضحة ، كما أنها تقوم في الغالب على مبدأ المقارنة الضمنية Implicit comparison التي يحتكم فيها الناقد إلى ثقافته وخبراته الطويلة بالأساليب . أما اجترار هذه الأوصاف في دراسات كثيرة من المحدثين الذين يفترضون وضوح مفهوماتها في أذهان قراء هذا الزمان فيبدو لنا رهانا خاسرا ، لأننا نزعم أنها ليست واضحة في أذهان كثير ممن يتداولها من الدارسين. وهبك اختلفت مع أحدهم فزعمت له أن لفظا ما ليس جزلا ولا رصينا على خلاف ما ذهب إليه . أتراه قادرا على اقناعك بدليل عقلي مقبول بصواب رأيه ؟ لا أظن .

والغريب أن شيوع مثل هذه التعبيرات ليس مقتصرا على الدراسات التي يعتبرها كثير من الناس تقليدية . لقد انتقلت عدواها إلى دراسات جماعة ممن يعدون من قادة الفكر وزعماء التجديد . وليس من التجاوز أن نقول : إن غالبية الأحكام النقدية التي تنتشر في مؤلفات طه حسين مثل «حديث الأربعاء» و «ألوان» و «حافظ وشوقي» و «خصام ونقد» وغيرها هي من هذا القبيل [7] .

---

(٧) انظر على سبيل المثال نقده لبيت شوقي في وصف الخلود :

وأخذك من فم الدنيا ثناء ... وتركك في مسامعها طنينا

يقول : «وإن كنت أجد لفظ الطنين قلقا في موضعه ، ضعيفا كل الضعف بعد صدر البيت. انظر إلى هذا الصدر تجده فخما ضخما واسعا رائقا ، ثم انظر إلى عجز هذا البيت تجده خاملا ضئيلا نحيفا» . (حافظ وشوقي ، ص ٤٣٩ من الأعمال الكاملة ، المجلد ١٢).

بل يصل الأمر بذاتية التعبير إلى أن تفصح عن نفسها في عبارة مثل «هذه المثالية التي لا تطاق» . قالها طه حسين في صفة قافية من قوافي إيليا أبي ماضي . (انظر : حديث الأربعاء ٣/٧٧٩ ، من الأعمال الكاملة ، المجلد ٢) .

وكثيرا ما تحتاج اللغة التى يستخدمها النقاد فى تحليل النصوص إلى مزيد من التحليل للكشف عن غوامضها ، وذلك لاعتمادها على المجازات والاستعارات والتشبيهات . وإذا كان هذا حظ لغة التحليل من الوضوح نما بالك بلغة النص الذى تتصب لدراسته وتحليله ؟ [٨] .

١ - ٦ -

وليست هذه الدراسات عند جمهرة من نقادنا المتأثرين بالثقافات الأجنبية بأوفر حظا من الدقة فى هذا المضمار . ذلك أن أكثر هذه الدراسات تفر من مواجهة مشكلات البنية اللغوية فى النصوص لتناقش مضامين مجردة عن أزمة الإنسان المعاصر وقضايا العبث والغثيان والقلق والمخاض . حتى إذا رجع إلى معالجة لغة النصوص وجدناه يستخدم التعبيرات الذاتية المرنة التى لاترقى إلى أن تكون مصطلحات علمية ، أو تقع قريبا منها . وإنما يكون التمايز بين ناقد وناقد بثروته اللفظية ، وقدرته على حوك الكلام ، والتصرف فى فنونه ، وذكائه العام . أما التحليل الموضوعى للنصوص فيتراجع خطوات وخطوات إلى وراء [٩] .

---

(٨) يقول شوقى ضيف فى معرض حديثه عن فن أبى تمام : «وشاعر مثل أبى تمام يحلل الفن عنده باستخدامه لألوان الجناس والطباق والمشاكلة والتصوير ممتزجة بحيث يتشح اللون بألوان أخرى تطوقه أو تعانقه أو تقع فى ذروته أو حاشيته ، وكأنما يتبدل اللون بما يمازجه من ألوان أخرى . ويحلل التصوير عنده فإذا فيه تدبيج وتجسيم وتشخيص وصور خيالية مبتكرة لا تكاد تحصى . ويزدوج ذلك كله بالفلسفة والثقافة العميقة فينتشر فى أشعاره عروض حالم كغموض الطبيعة فى أوقات السحر مع ما يشيع فيها من الرمز وتوافر الأضداد المبهجة والأقيسة الفنية ، ومع محاولة الكشف عن حقائق الحياة فى أغوارها البعيدة ، ومع المزاوجة بين العقل والحس والشعر مزاوجة رائعة» (البحث الأدبى : طبيعته . مناهجه . أصوله مصادره ، ط ٥ دار المعارف ، بدون تاريخ ص ١٦٣) .

(٩) انظر أمثلة لمعالجة النقاد لقضية المعجم الشعرى فى : عبدالقادر القط ، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٣٩٦ وما بعدها .

وتقودنا هذه المناقشة إلى سؤال يطرح نفسه على القارىء والكاتب : «ترى هل تعنى بذلك أن علم الأسلوب هو البديل الموضوعي للنقد الأدبى ؟» . وجوابنا : أن ذلك قد يكون وقد لايكون فهو من مسائل الخلاف التى سنعرض لها فى حينها إن شاء الله. لكننا نحسب أن من الأمور التى ينبغى أن تكون موضع اتفاق لقربها من بداهة العقل أن التفسير والتقويم تاليان للوصف والتحليل ، وعلم الأسلوب - من المنظور اللغوى- هو المؤهل لأداء مهمة الوصف والتحليل على خير وجه ممكن . وإذن فإلا يكن علم الأسلوب هو النقد كل النقد فهو أساس لابد منه لتقويم العمل الأدبى تقويمًا موضوعيا .

ولا نزعم أن كتابنا هذا قد أتى بالبلسم الشافى من جميع هذه العلل والأدواء، وخاصة مع ما تشكوه المكتبة العربية من نقص واضح فى هذا المجال . حسبه أن يكون خطوة على طريق طويل يقوم فيه المتخصصون باستبدال معايير موضوعية لتحليل النص الأدبى بتلك المعايير الذاتية التى يشيع استخدامها فى نقد الأدب .

١ - ٧ .

ولقد أمحضنا هذا الكتاب كله لنوع واحد من هذه المعايير الموضوعية هو القياس الكمى Quantitive measurment (أو التحليل الاحصائى Statistic analyss) للنصوص [١٠] .

وبيان ذلك أن النص الأدبى عند مؤلف بعينه أو فى فن بعينه يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة من بينها على سبيل التمثيل لا الحصر :

(١٠) ثمة معالجة موسعة لشتى المشكلات النظرية والتطبيقية المتعلقة بالدراسة الاحصائية للأسلوب ضمناها بحثا لنا بعنوان : «الدراسة الإحصائية للأسلوب : بحث فى المفهوم والإجراء والوظيفة» مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٠ ، ع ٣ ، ١٩٨٩ ، ص ص ١٧٧ - ٢٠٨ .

١- استخدام وحدات معجمية معينة Lexemes .

٢- الزيادة (أو النقص) النسبيان فى استخدام صيغ معينة أو نوع معين من الكلمات (صفات، أفعال ، ظروف ، حروف جر إلخ) .

٣- طول الكلمات المستخدمة أو قصرها .

٤- طول الجمل .

٥- نوع الجمل (اسمية ، فعلية ، ذات طرف واحد ، بسيطة مركبة ، انشائية ، خبرية... إلخ) .

٦- ايثار تراكيب أو مجازات واستعارات معينة [١١] .

وهذه السمات اللغوية حين تحظى بنسبة عالية من التكرار،وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالاته تصبح خواص أسلوبية stylistic markers تظهر فى النصوص بنسب Ratios وكثافة Density وتوزيعات Distributions مختلفة . وهذا يبرز أهمية القياس الكمى باعتباره معيارا موضوعيا منضبطا وقادرا على تشخيص النزعات السائدة فى نص معين أو عند كاتب معين ، وإن شئت فقل تحديد المميزات الأسلوبية فى هذا النص أو فى نتاج هذا الكاتب .

ويطلق على هذا النوع من الدراسة مصطلح علم الأسلوب الاحصائى statistic stylistics وهو أحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة linguistic stylisitics .

(١١) تشير هنا إلى دراسة لنا بعنوان : «فى التشخيص الأسلوبى الإحصائى للاستعارة : دراسة تطبيقية لقصائد من اشعار البارودى وشوقى والشابى» مجلة الحياة الثقافية ، تونس ، ع ع ٤٥ ، ٤٦ ، ١٩٨٧ ، ص ص ٣٦ - ٤٧ ، صص ٦ - ١٥ .

وعلى حين تأخرت الدراسات الأدبية العربية طويلا فى الافادة من علم الاحصاء واستخدام وسائله الدقيقة فى وصف النصوص نجد العلوم الإنسانية الأخرى تستعينه لاحكام مناهجها ، وتدقيق وسائلها بدءا من اختيار العينات موضوع الدراسة ، وتحديد حجمها واختبار نتائج القياس بقياس معاملات الصحة Validity والثبات Reliability والارتباط [٢٢] Correlation فيها . ولم يتخلف عن ذلك حتى علم النفس ، وهل هناك ما هو أشد ايغالا فى الغموض من نفس الإنسان لا سيما حين تكون موضوعا لتأمل الإنسان ؟ . ولو وقف علماء النفس عند الاستبطان منهجا لهم ، ونكصوا عن الافادة من العلوم الطبيعية والتجريبية والإحصائية لما حقق علم النفس ما حققه من انجاز فى مجال دراسة الشخصية وقياس القدرات .

---

(٢٢) هذه مصطلحات أساسية فى علم الاحصاء ، ويمكن الرجوع إلى أى مصنف من مصنفات هذا العلم لمزيد من التفصيل ، ونقول - على وجه الاختصار - إن المقياس المستخدم يكون صحيحا إذا كان صادقا لقياس الصفة أو القدرة التى قصد به قياسها . ويعتبر ثابتا حين يمكنه أن يعطى نتائج ثابتة إذا طبق على الأشخاص أنفسهم فى فرصتين مختلفتين بفرض أن كل شخص لايتغير من حيث الظاهرة التى يقيسها الاختبار بين الفرصتين . وقد يكون المقياس ثابتا ولكنه غير صحيح كاستعمال المتر لقياس الأوزان مثلا .

ونحتاج فى علم الأسلوب إلى قياس معامل الصحة ومعامل الثبات أحيانا فى المناهج التى تعتمد على المتلقين لقياس أثر الأسلوب فى نفوسهم . أما معامل الارتباط فيهدف إلى تحديد مدى جودة معادلة ما لوصف العلاقة بين المتغيرات . وقد يكون الارتباط بين المتغيرات كاملا كالارتباط بين مساحة المربع ومحيطه . حيث يساوى المحيط الجذر التربيعى للمساحة مضروبا فى ٤ ، وقد يكون منعدما أو ضعيفا أو زائفا .

انظر للتفصيل : السيد خيرى : الاحصاء فى العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١٣ وما بعدها . وكذلك موراى شبيجل : الاحصاء ، ترجمة ، شعبان عبدالحميد شعبان الطبعة العربية ٨٢ ، ١٩ - مؤسسة الأهرام ، القاهرة .

وقد أدرك الباحثون على اختلاف تخصصاتهم أن استعانة أى منهم الاحصاء لايلزم عنه بالضرورة أن يكون متخصصا فيه ، فالتعاون بين مختلف العلوم فى إضاءة المشكلات المشتركة وحلها أمر أصبح ضرورة لامحيد عنها فى العلم . ولو أبى كل منا أن يقود سيارة إلا إذا كانت من صنع يده لأخذت حضارة الإنسان سمتا آخر غير سمتها الذى نعرفه ونعايشه .

ومن منطلق الحاجة إلى الكشف عن الخصائص الأسلوبية فى النص الأدبى بمقاييس موضوعية منضبطة كانت هذه المحاولة التى نقدمها فى هذا الكتاب .



ماهية الأسلوب

٢ – ١

العمل الأدبى هو رسالة موجهة من المنشىء إلى المتلقى تستخدم فيها نفس الشفرة اللغوية المشتركة بينهما . ويقتضى ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموعة الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية التى تكون نظام اللغة (أى الشفرة) المشتركة . وهذا النظام يلبى متطلبات عملية الاتصال بين أفراد الجماعة اللغوية وتتشكل علاقاته من خلال ممارستهم كافة ألوان النشاط الفردى والاجتماعى فى حياتهم .

وإذن ، فما الذى يميز اللغة التى يستعملها منشىء بعينه من سائر أنماط الاستعمال الأخرى ؟ أو – بعبارة أخرى – كيف يتميز هذا المنشىء أو ذاك بأسلوبه الخاص فى استعمال اللغة ؟ .

٢ – ٢ .

يرى بعض الباحثين أن اللغة المعينة هى عبارة عن قائمة هائلة من الامكانات المتاحة للتعبير ، ومن ثم فإن الأسلوب يمكن تعريفه بأنه اختيار Choice أو انتقاء

Selection يقوم به المنشىء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين . ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشىء وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة . ومجموعة الاختيارات الخاصة بمنشىء معين هى التى تشكل أسلوبه الذى يمتاز به من غيره من المنشئين .

وكون الأسلوب عند هؤلاء الباحثين اختيارا لايعنى أن كل اختيار يقوم به المنشىء لابد أن يكون أسلوبيا ، إذ علينا أن نميز بين نوعين مختلفين من الاختيار : اختيار محكوم بسياق المقام context of situation واختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة .

فأما النوع الأول فهو انتقاء نفعى مقامى Pragmatic selection [1] .

ربما يؤثر فيه المنشىء كلمة (أو عبارة) على أخرى لأنها أكثر مطابقة - فى رأيه - للحقيقة ، أو لأنه - على عكس ذلك - يريد أن يضلل سامعه ، أو يتفادى الاصطدام بحساسيته تجاه عبارة أو كلمة معينة .

وفى كتب التراث شواهد كثيرة على أن الخطأ فى اختيار التعبير المقامى المناسب من الناحية المقامية يؤدى فى العادة إلى رد فعل عكسى لدى المتلقى ، ويحول بين المنشىء وبلوغ ما يريد إحداثه من أثر . ومن أمثلة ذلك ما يروى عن عبدالملك بن مروان حين استنشد ذا الرمة شيئا من شعره ، فأنشده قصيدته :

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

يقول ابن رشيق : وكانت بعين عبدالملك ريشة ، وهى تدمع أبدا ، فتوهم أنه

---

(١) نعنى بالنفعية هنا كيفية استخدام الإنسان للغة لتحقيق هدف عملى محدد . (وانظر تعريفنا للسيمياء ف ١ - ٣ . من هذا الكتاب) .

خاطبه أو عرض به فقال : وما سؤالك عن هذا يا جاهل ؟ فسَتَتد ، وأمر بإخراجه»[2] .
ولعبد الملك مواقف أخرى من هذا النوع مع الأخطل وجرير وغيرهما .

وأما النوع الثانى فهو انتقاء نحوى Grammatical selection والمقصود بالنحو فى هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل الصوتية والصرفية والدلالية ونظم الجملة . ويكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشىء كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب لأنها أصح ضريبة أو أدق فى توصيل ما يريد . ويدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالفصل والوصل ، والتقديم والتأخير ، والذكر والحذف . وقد تكون بعض هذه الخيارات علامة مميزة لأسلوب المنشىء ، فقد كان للرافعى رحمه الله إشارات مميزة ككلمة «الدخيئة» تعريبا لكلمة «السجارة»[3] ، والتعبير بقوله «آخر أربع مرات» بديلا للتعبير الشائع «رابع مرة»[4] ، كما كانت له ابتكارات خاصة من مثل قوله «أما قبل» قياسا على التعبير الشائع «أما بعد»[5] . وهكذا .

ويتحدد الشكل النهائى للنص بهذين النوعين من الاختيار ، أعنى الاختيار المقامى والاختيار النحوى . إلا أن مصطلح الأسلوب ينصرف أساسا إلى النوع الثانى ، وسنرى - فى دراسة قادمة إن شاء الله - كيف يستعان بالغرض المقامى فى تحديد الأسلوب وتمييزه . وحسبنا الآن أن نميز بين النوعين فنقول : إن الاختيار يكون مقاميا

---

(٢) ابن رشيق : العمدة فى صناعة الشعر ونقده بتحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٥٥ . ٢٢٢/١ .
(٣) مصطفى صادق الرافعى : وحى القلم ، بيروت ، بدون تاريخ ١٤١/١ ، ص ٦٧/٢ ، ١٠٢/٣ .
(٤) الرافعى وحى القلم ١٤١/١ .
(٥) الرافعى : أوراق الورد ، الطبعة الخامسة ، القاهرة ١٩٥٢ ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .

حين يكون بين **سمات مختلفة** تعنى **دلالات مختلفة** ، ويكون أسلوبيا إذا كان بين **سمات مختلفة تعنى دلالة واحدة** ، وحين نقول : «دلالة واحدة» فمن الواضح أننا نستثنى اختلافها فى الدلالة الأسلوبية والتى ينبغى أن تكون جزءا من المعنى الكلى للكلام .

ويتضح هذا التمييز بين النوعين إذا اعتبرنا الأمثلة الآتية حيث يتحكم الغرض المقامى فى اختيار الكلام ، فعلى أثر كل عملية عسكرية ينفذها رجال المنظمات الفلسطينية فى أرض فلسطين ضد سلطة الاحتلال اليهودى تصدر البلاغات عن الجانبين . ونلاحظ فى هذه البلاغات أن الشخص الواحد والعمل الواحد يوصفان فيها بوصفين متناقضين ، فالعمل الثورى فى بلاغات الثوار هو عمل ارهابى فى بلاغات المحتلين . والمجاهدون الافغان تعتبرهم بلاغات السلطة الحاكمة بالعصابات والمتردين . وهكذا يتضح أن الاختيار المقامى يكون بين سمات مختلفة ذات دلالات مختلفة بل متناقضة فى أكثر الأحيان . أما حين يكون الاختيار تقديما وتأخيرا كما فى الآيات الكريمة : **(وإذا ابتلى إبراهيم ربه)** [٦] . و **(فأوجس فى نفسه خيفة موسى)**[٧] . و **(وإياك نعبد)** [٨] = أو حين يكون اختيارا بين صيغة وصيغة فى مثل قوله تعالى : **(سلام على إل ياسين)** [٩] بدلا من الياس = أو عدولا عن اختيار ضمير إلى ضمير

---

(٦) البقرة : ١٢٤ .

(٧) طه : ٦٧ .

(٨) الفاتحة : ٥ .

(٩) الصافات : ١٣٠ . قال القرطبى : والمراد الياس عليه السلام وعليه وقع التسليم ولكنه اسم اعجمى والعرب تضطرب فى هذه الكلمات الأعجمية ويكثر تغييرهم لها . قال القرطبى : قال ابن جنى العرب تتلاعب بالاسماء الأعجمية تلاعبا ، فياسين والياس والياسين شىء واحد تفسير القرطبى القاهرة ١٩٦٧ ، ١١٨/١٥ .

آخر كقوله تعالى : (وان طائفتان من المؤمنين اقتتلوا)[١٠] - فإن هذا الاختيار يقع فى دائرة الاختيار النحوى أو الأسلوبى .

والقول بأن الأسلوب اختيار ربما كان موافقا لما هو معلوم بالضرورة عن عملية الابداع ، واشتمالها بحكم طبيعتها على سلسلة من الاختيارات . وليست هذه العملية ذات أهمية أسلوبية فحسب ، فدراسة مسودات الأعمال الأدبية هى موضع اهتمام مشترك من علماء الأسلوب وعلماء النفس المهتمين بدراسة العمليات النفسية المصاحبة للابداع [١١] .

ولكن معالجة الأسلوب على أنه اختيار ليس بالسهولة التى يبدو بها بادى النظر ، لأن التمييز بين سمات الصياغة التى تعنى نفس الدلالة وتلك التى تعنى دلالات مختلفة يبدو فى كثير من الاحيان صعبا [١٢] ، كما أن التنبؤ بهذه الاختيارات يقع خارج متناول الباحث بعد أن يكون النص قد مثل أمامه فى صورته الأخيرة وتكون الاختيارات قد تم اجراؤها بالفعل [١٣] .

---

(١٠) الحجرات : ٩ .

(١١) انظر : مصطفى سويف : «الاسس النفسية للابداع الفنى : فى الشعر خاصة» القاهرة ، ط ٣، ١٩٦٩ ، ص ٢٥١ - ٢٧٧ . حسن عيسى : «الابداع فى الفن والعلم» ، سلسلة عالم المعرفة . الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ١٢٨ - ١٣٢ .

(١٢) مثال ذلك الآية الكريمة : (وان طائفتان من المؤمنين اقتتلوا) والآية : (فلا يخرجنكما من الجنة فتشقى) (طه /١١٧) ، فقد يقال إن دلالة الاثنينية غير دلالة الأفراد أو الجمع . وربما كان الأمر كذلك بالنسبة للالتفات وهو اختلاف الضمير مع اتحاد الجهة مع العلم بأنه اختيار أسلوبى لا مشاحة فى ذلك .

(١٣) انظر بعض وجوه الاعتراض على دراسة المسودات فى كتاب حسن عيسى السابق ذكره ، ص ١٦٧ .

٣-٣ .

وقد أولى فريق آخر من رواد الدراسة الأسلوبية اهتماما أكبر إلى ما يتولد عن الرسالة (أو النص) من ردود فعل لدى المتلقى ، ومن ثم أقام تعريفه للأسلوب على ابراز هذه الخاصية فيه ، ويرى ميشيل ريفاتير Micheal Riffaterre - أحد أعلام هذا الاتجاه - أن الأسلوب قوة ضاغطة تسلط على حساسية القارئ بواسطة «ابراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارىء على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز» [١٤] .

ونحب أن نقرر هنا وجود وشائج قربة بين مفهوم الأسلوب عند ريفاتير ونظرية التخييل الشعرى التى استنبطها الفلاسفة المسلمون من شرحهم لكتاب الشعر الأرسطى، ووصلت ذروة نضجها عند البلاغى العربى أبى الحسن حازم القرطاجنى صاحب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» [١٥] .

ومن البدهى أن نظرية كهذه ستعطى وزنا كبيرا للأحكام الذاتية على النصوص، ولكن ريفاتير يرى أن ذلك لن يكون على حساب الموضوعية ، بل إن موضوعية البحث الأسلوبى فى نظره تقتضى الا ينطلق المحلل الأسلوبى من النص مباشرة ، وإنما من الأحكام التى يبديها القارىء حوله ليربطها بالمنبهات المسببة لها والكامنة فى صلب النص [١٦] .

---

(١٤) عبدالسلام المسدى : «الأسلوبية والأسلوب : نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب» ، ليبيا / تونس ، ١٩٧٧ ، ص ٧٩ .

(١٥) خصصنا هذه النظرية ببحث مستفيض بعنوان : «حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل فى الشعر» ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٨٠ .

(١٦) انظر المسدى : المرجع السابق : ص ٧٩ - ٨٠ .

٢-٤ .

وثمة رؤية أخرى للأسلوب ترى فيه مفارقة Departure أو انحرافا Deviation عن نموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معيارى Norm . ومسوغ المقارنة بين النص المفارق والنص - النمط هو تماثل السياق the Context فى كل منهما .

وأداة التحليل الأسلوبى عند أصحاب هذا الرأى هى المقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية فى النص النمط مرتبطة بسياقاتها وبين ما يقابلها من خصائص وسمات فى النص المفارق . وشبيه بذلك ما يزخر به التراث العربى من موازنات بين الشعراء تقتضى بالضرورة التمييز بين الأساليب ونقدها . وربما كان من أسباب قلة عطاء هذه الموازنات للدراسة الأسلوبية احتفاؤها بالمثال والشاهد والمعنى المفرد والكلمة المفردة أكثر من احتفائها بعمل أدبى كامل . وليس من الضرورى أن يكون النمط المعيارى الذى نقيس إليه عبارة عن نص متعين ، ففى كثير من الأحيان - وهو الغالب على النقد القديم - تعتمد المقارنة على خبرة الدارس ، وتمرسه بالنصوص مما يشكل لديه ملامح النمط المعيارى المقابل وإن لم يتخذ شكل نص متعين .

وتنقسم المقارنة بهذا الاعتبار إلى مقارنة صريحة explicit comparison حين يكون النص - النمط متعينا ، ومقارنة ضمنية Implicit comparison عند غياب النص - النمط المتعين .

وأيا ما كان نوع المقارنة فإنها تشكل الوسيلة المنهجية الأساسية التى هى قوام التمييز بين الأساليب .

٢-٥ .

والأسلوب - من وجهة نظر رابعة - ليس اختيارا ، ولا قوة ضاغطة يبتغى البحث عنها فى ردود فعل المتلقى ، ولا انحرافا عن نمط معيارى . وإنما الأولى أن يعتبر اضافة Addition . وتفترض هذه النظرة ابتداء وجود تعبير محايد Neutral لا يتسم بأى سمة أسلوبية محددة يمكن أن يسمى بالتعبير غير المتأسلب Styleless expression أو تعبير ما قبل التأسلب prestylistic expression ثم تكون السمات الأسلوبية اضافة إلى هذا التعبير المحايد لكى تنحو به منحى خاصا موائقا للعبارة عن سياق بعينه .

وتقتضى مهمة الباحث عند أصحاب هذا المفهوم القيام بعملية تجريد أو تعرية للعبارة المتأسلبة بغية الوصول إلى الجوهر المجرد قبل أن تكسوه هذه السمات الأسلوبية المعينة . والباحث يقوم بعمله هذا فى اتجاه معاكس لاتجاه منشىء النص الذى يبدأ بالعبارة المحايدة لينتهى بها وقد اتخذت شكلا أسلوبيا خاصا . أما الباحث فتكون العبارة المتأسلبة هى نقطة البداية بالنسبة إليه ، وعليه أن يقوم بعزل السمات الأسلوبية وتعريتها ليصل إلى العبارة غير المتأسلبة التى تفترض أنها نقطة البداية للمنشىء . وتكون المقارنة حينئذ لا بين خيارات وامكانات متعددة - كما هى الحال - عند القائلين بأن الأسلوب اختيار ، ولا بين نص ونمط معيارى كما هو عند القائلين بأن الأسلوب مفارقة وانحراف ، ولكن بين التعبير غير المتأسلب (أى التعبير المحايد) والتعبير المتأسلب stylized .

٢-٦ .

أما وجهة النظر الخامسة فتميل إلى القول بأن الأسلوب تضمن connotation . وهذا يعنى أن كل سمة لغوية تتضمن فى ذاتها قيمة أسلوبية معينة ، وأنها تستمد

قيمتها الأسلوبية من بيئة النص أو الموقف . وهذه القيمة قابلة للتغير بتغير البيئة التى توجد فيها والموقف الذى تعبر عنه . وينشأ عن هذا القول عدم الاعتراف بوجود تعبير محايد وتعبير متأسلب ، إذ كل سمة لغوية هى بالقوة سمة أسلوبية .

ويتخذ التحليل الأسلوبى عند أصحاب هذه النظرة شكل دراسة للعلاقات ما بين الوحدات اللغوية وبيئتها وسياقها .

٢-٧ .

ويمكن رد الخلافات النظرية حول تعريف الأسلوب إلى مبادىء ثلاثة :

أولها : أن من ركز من الدارسين على العلاقة بين المنشىء والنص راح يلتمس مفاتيح الأسلوب فى شخصية المنشىء . وانعكاس ذلك فى اختياراته حال ممارسته للابداع الفنى . وبذلك رأى أن الأسلوب اختيار .

ثانيا : أن من اهتم منهم بالعلاقة بين النص والمتلقى التمس مفاتيح الأسلوب فى ردود الأفعال والاستجابات التى يبديها القارىء أو السامع حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة فى النص . ومن ثم رأى فى الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقى .

وثالثا : أن أنصار الموضوعية فى البحث أصروا على عزل كلا طرفى عملية اتصال وهما المنشىء والمتلقى ، ورأوا وجوب التماس مفاتيح الأسلوب فى وصف النص وصفا لغويا .

وقد اختلف هؤلاء فى الزاوية التى يتم الانطلاق منها إلى وصف النص على النحو الذى سبق بيانه ، فمنهم من قال بأنه انحراف عن نمط ، ومنهم من رأى بأنه اضافات إلى تعبير محايد ، ومنهم من رأى أنه خواص متضمنة فى السمات اللغوية تتنوع بتنوع البيئة والسياق .

والحق أن هذه المنافع الموضوعية الثلاثة - كما يقول أنكفيست N.E. Enkvist إنما هي منافع متكاملة أكثر من كونها بدائل [١٧] . فإذا حددنا النمط المعياري الداخل في المقارنة والذي تضاهي إليه النص موضع الدراسة = وبحثنا في عزل المفارقات ذات القيمة الأسلوبية بين النص والنمط المعياري فسيبدو أننا نطبق المنهج القائل بأن الأسلوب مفارقة . وإذا نظرنا إلى النمط المعياري على أنه نمط محايد أسلوبيا فإن المقارنة حينئذ ستلبي متطلبات التعريف القائل بالتمييز بين التعبير المحايد والتعبير المتأسلب . أما إذا تم تحديد النمط المعياري بالاستعانة بالعلاقات السياقية المحددة المرتبطة به والتي تسوغ عملية المقارنة بينه وبين النص المراد دراسته فإن المقارنة في هذه الحال ستكون بين السمات التي يشتمل عليها كل من النصين وبنائها وسياقاتها .

٢-٨ .

ويتضح مما سبق أن الخلاف النظري هنا حول تعريف الأسلوب ليس من قبيل المماحكة والجدل ، كما أنه في الوقت نفسه ليس خلافا بالخطأ والصواب ، إن تبني واحد من التصورات السابقة قد يفيد في تحديد أنسب طراز نحوي Grammatical model يمكن استخدامه في دراسة الأسلوب [١٨] . وبذلك تتحدد تبعا المصطلحات والوسائل المنهجية التي يعتمدها الباحث لتمييز الأساليب .

(17) Nils Erik Enkvist, "Linguistic Stylistics", Mouton, 1973, pp. 15-16.

(١٨) يقصد بالطراز النحوي هنا الصورة المجردة أو المعادلة التي تستخدم لوصف العلاقات بين المكونات التركيبية في الجملة . وثمة أنواع كثيرة من الطرز النحوية كالطراز التقليدي الذي يقوم على فكرة المقولات الأرسطية وأجزاء الكلام والتأويل ، والطراز الوصفي الذي يبني تحليله على أساس الكشف عن المكونات المباشرة Immediate constituents ، والطراز التوليدي التحويلي الذي يبني تحليله على وجود قواعد أساسية محدودة يتولد منها عدد لا متناه من الجمل .

والذى يمكن تأكيده ابتداء أن أى تعريف من التعريفات السابقة قابل لأن يكون أساسا للبحث ، وأن الطرز النحوية جميعها - بما فى ذلك الطراز التقليدى - قابل من حيث المبدأ لأن تشكل أساسا منهجيا للبحث الأسلوبى ، ولقد استطاع الإمام عبدالقاهر الجرجانى (ت ٤٧١ هـ) أن يصل إلى نظريته الأسلوبية التى عرفت بنظرية النظم من خلال استخدامه النحو العربى التقليدى أساسا لتمييز الأساليب ، وبذلك تمكن من صياغة نظريته فى حل قضية اللفظ والمعنى على أساس أسلوبى .

أما الطراز التحويلى التوليدى Transformational - Generative model فقد تميزت بواكير أعماله بإهمال دراسة الأسلوب ، وإعراضها الواضح عن استخدام وسائل الاحصاء فى دراسة اللغة ، وتمثل هذه الاتجاهات رد فعل واضحا ضد المدرسة البنيوية السلوكية Structural behaviorisn التى أرسى تقاليدها اللغوى الأمريكى الشهير ليونارد بلومفيلد L. Bloomfield . وذلك حين رأى التحويليون أن المدرسة السلوكية قد حولت علم اللغة إلى علم تصنيفى يهتم بأصغر وحدات التحليل اللغوى كالصوتيم phoneme والصرفيم morpheme ، ويحصر اهتمامه فى قطاع محدود من المادة اللغوية ذات حدود زمانية ومكانية واضحة [١٩] .

وقد اتفقت المدرستان - بالرغم من الاختلافات الأساسية بينهما فى الفلسفة والمنهج - على ظاهرة واحدة هى إعراضهما فى أول الأمر عن تبنى دراسة الأسلوب . ومرد ذلك إلى اهتمامها بالجملة باعتبارها أكبر وحدة قابلة للتحليل فى المادة اللغوية . ولما كانت دراسة الأسلوب لا تكتفى بتحليل الجملة بل تتجاوزها إلى تحليل النص

---

(١٩) انظر لمزيد من التفصيل حول المدرستين محمد محمود غالى : أئمة النحاة فى التاريخ ، جدة ، ١٩٧٦ ، ص ٩ - ١٦ ، ١٧٢ - ٢٢ . وأيضا

J. Searle: "Chomsky's Revolution in Linguistics" in "On Noam Chomsky", New York, 1974 .

باعتباره هو فى ذاته أكبر وحدة للتحليل وليس باعتباره مجرد سلسلة متتابعة من الجمل – لذا ، فقد أحجم اللغويون فى بادىء الأمر عن دراسة الأسلوب .

ولكن حيوية المشكلة الأسلوبية وطرافتها ، وصلتها الوثيقة باللغة كظاهرة وبدراستها كعلم ما لبثت أن اجتذبت اهتمام اللغويين من سلوكيين وتحويليين ، وظهرت ثمرة هذا الاهتمام عند تلامذة بلومفيلد من أمثال بلوخ B. Bloch ومارتن جوس M. Joos وزيليج هاريس Z. Harris وكينيث بايك K. pike ، كما أعطت بعض الفرضيات عند التحويليين مثل فرضية القدرة اللغوية competence والأداء performance ، وفرضية البنية الظاهرة surface structure والبنية الباطنة deep structure ، وفرضية الجملة النواة Kernal sentence والجملة المحولة transformed sentence وفرضية القاعدة الجبرية (أو الملزمة) categorical rule والقاعدة الاحتمالية probabilistic rule [٢٠] . وغيرها ... مجموعة التصورات المنهجية التى أعانت على تمييز الفروق بين الأساليب بطريقة علمية وموضوعية [٢١] .

والحق أن أى طراز نحوى – كما سبق أن ذكرنا – يمكن أن يستخدم أساسا لتمييز الأساليب ، وذلك إذا ما توافرت فيه الشروط التالية [٢٢] :

أولا : أن يكون قادرا على وصف التنوع فى استعمال اللغة ، وأن يسمح فى الوقت نفسه بوصف وتصنيف تنظيمى للسياق context الذى يتحدد به الاستعمال .

---

(٢٠) يطول بنا المقام هنا إذا ما حاولنا تتبع الكيفية التى استخدمت بها هذه المفاهيم فى دراسة الأسلوب ، ويجد القارىء فى كتب المصطلحات اللغوية تعريفات مختصرة بها ، ويرجىء البحث التفصيلى إلى حينه إن شاء الله .

(٢١) انظر كيف اعتمد ل . دوليجيل على مقولات التحويليين فى استخدام المنهج الاحصائى لدراسة الأسلوب ف ٣- ١ ، من هذا الكتاب .

(٢٢) انظر : Enkvist, op cit., p. 69

ثانيا : أن تتوافر لمقولات الطراز النحوى صفة الاتساق consistancy بحيث يمكن على أساسها وصف كل من النص والنمط المعيارى the norm بطريقة متماثلة ومتوافقة بما يكفى للمقارنة بينهما .

ثالثا : أن يكون وافيا بالمراد adaquate بحيث يمكن من خلاله وصف جميع المعالم الأسلوبية الداخلة فى مقارنة النصوص .

رابعا : أن يسمح الطراز بالتميز بين القواعد الجبرية والقواعد الاحتمالية فى لغة النصوص [٢٣] .

وأيا ما كان تعريف الأسلوب فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا هو اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة يقوم على استخدام عدد من الامكانات والاحتمالات المتاحة ، والتأكيد عليها فى مقابل امكانات واحتمالات أخرى ، وأن الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هى المقارنة سواء أكانت مقارنة صريحة أم ضمنية .

---

(٢٣) انظر بالعربية عن علاقة النحو بدراسة الأسلوب . المسدى : المرجع السابق ذكره ، ص ٥١ - ٥٢ . وانظر أيضا عبدالقادر حسين : « أثر النحاة فى البحث البلاغى » ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٣ - ٣٠ .



الاحصاء ودراسة الأسلوب

٣-١ .

البعد الاحصائى فى دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية الأساسية التى يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب ، وتمييز الفروق بينها . ويكاد ينفرد من بين المعايير الموضوعية بقابليته لأن يستخدم فى قياس الخصائص الأسلوبية كائنا ما كان التعريف الذى يتبناه الباحث للأسلوب ، أو الطراز النحوى الذى يستخدمه .

وترجع أهمية الاحصاء هنا إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التى يمكن اعتبارها خواص أسلوبية ، وبين السمات التى ترد فى النص ورودا عشوائيا ، أو - كما يقول ج . ن . ليتش G. N. Leech - إلى أهمية التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال unique significant deviation فى استعمال اللغة وبين الشطط الذى لامتعة فيه unmotivated aberration [1] . وبيان ذلك أنه ليس كل انحراف جديرا بأن يعد خاصة أسلوبية هامة ، بل لا بد لذلك من انتظام الانحراف فى علاقاته بالسياق . كما أن الحاح المنشىء على انماط معينة من انحرافات

(1) G. N. Leech, "Linguistics and the Figures of Rhetoric" , in Essays on style and Language, edited by R. Fowler, P. 141 .

الاستعمال وإيثارها على غيرها من البدائل وما قد تسفر عنه المقارنة بين النص المدروس والنص – النمط من اختلاف فى نوعية البدائل المستخدمة وكثافتها ، كل أولئك يعد من المقومات الأساسية لتمييز الأساليب ، ولا بد للكشف عن ذلك كله من اجراء القياسات الكمية الدالة .

ولقد مر استخدام الاحصاء فى دراسة اللغة بمرحلتين ، ساد فى أولاهما اتجاه يهدف إلى قياس الخصائص العامة (أو المشتركة) فى الاستعمال The Universals . أما فى المرحلة الثانية فقد ساد اتجاه مقابل هدفه التوصل إلى الخصائص الفارقة (أو المميزة) بين الأساليب The Differentials . ومن الطبيعى أن يولى دارس الأسلوب الاتجاه الثانى أكبر اهتمامهم على حين تولى بعض المشتغلين بعلم اللغة العام تطوير الدراسات فى الاتجاه الأول .

والحق أن الاتجاهين يتكاملان فى دراسة الأسلوب لايستغنى بأحدهما عن الآخر، ذلك أن تعرف دارس الأسلوب إلى الخصائص العامة يمكنه من القيام بتنحيتها ، والتركيز على الفروق المميزة [2] .

ولقد اجتذبت طرافة الجانب الاحصائى فى دراسة الأسلوب عددا من المتخصصين فى مجال الاحصاء الخالص ، وتضافرت الدراسات فى محاولة لتطوير نظرية فى علم الاحصاء الأسلوبى . ويمكن ايجاز أسس النظرية الاحصائية للأسلوب فى قضية بسيطة فحواها أن الأسلوب هو مفهوم احتمالى a probabilstic concept ويتميز المفهوم الاحتمالى بسمتين أساسيتين أولاهما أنه فى عالم الاحتمال لايكون وقوع الظاهرة (أ) محكوما تماما بوجود الشرط (س) ، ففى وجود الشرط (س) ستقع الظاهرة (أ) باحتمال معين ، والظاهرة (ب) باحتمال معين ، والظاهرة (جـ) باحتمال

(2) Enkvist, op . cit., p. 129.

معين وهكذا ... وحتى عندما يكون احتمال وقوع الظاهرة (أ) كبيرا أى عندما تقترب قيمة الاحتمال الأول من الواحد الصحيح فإن وقوع الظواهر الأخرى (ب) و (جـ) ... إلخ . لايمكن استبعاده . ويمكن حساب توقع حدوث كل ظاهرة من الظواهر (أ) و (ب) و (جـ) فى وجود الشرط (س) بواسطة التوزيع الاحتمالى Probability Distribution . وثانية السمتين للمفهوم الاحتمالى أن التوزيع الاحتمالى يصف لنا توقع حدوث الظواهر (أ) و (ب) و (جـ) فى طاقم كامل من الأحداث وهو ما يسمى فى علم الاحصاء بالمجتمع Population ، أو باستخدام مجموعات غير مثالية أو محدودة نوعا وهو ما نسميه بالعينات Samples . ومثال الأول أن يحسب التوزيع الاحتمالى لخصائص أسلوبية معينة فى «مسرحية» أو «رواية» أو نتاج كامل لمؤلف ما . ومثال الثانى أن تستخدم عينات عشوائية أو مشروطة من هذه الأعمال» [٣] .

وقد وجدت النظرية الاحصائية الأسلوبية فى مصطلحات ومفاهيم النحو التحويلى ضالتها حتى ان ل . دولجيل L. Dolezel يرى فيها «خلفية ضرورية لأى نظرية أسلوبية» [٤] . ويرتبط ذلك بما سبق أن أشرنا إليه من أهمية تحديد الطراز النحوى الذى يتخذ أساسا للدراسة الأسلوبية ، وضرورة توافر شروط معينة فى هذا الطراز تعين الباحث على الوصف العلمى الدقيق لظواهر الأسلوب [٥] .

---

(٣) نقلنا ذلك بتصرف عن مقال قيم كتبه عالم الاحصاء الأسلوبى لوبومير دولجيل Lubomour Doleel بعنوان "A Famework for the Statistical Analysis of Style" وقد نشر فى مجموعة مقالات بعنوان Statistics and Style edited by L. Dolezl and R. W. Baily, New York, 1969, pp. 10-25 وبتوفيق من الله أنجزنا ترجمة كاملة للمقال تزمع نشرها مع مجموعة مقالات أخرى عن «طرق البحث فى علم الأسلوب» .

(4) Ibid. p. 12 .

(٥) انظر الفقرة ٢ - ٨ من هذا الكتاب .

٣-٢ .

ومن الأسئلة المطروحة فى مجال الأسلوب ودراسته سؤال عن مدى ارتباط المصطلح «أسلوب» بالمصطلح «أدب» . أو بعبارة أخرى : هل الأسلوب صفة مميزة للغة الأدب فحسب أو للغة الأدب والعلم إذا شئنا شيئا من التوسع ؟ أم أن جميع أنواع الاستعمال اللغوى على اختلافها قابلة لأن تصنف باعتبارها أساليب ؟ .

هنا تبرز إحدى ثمرات الارتباط بين دراسة الأسلوب وعلم اللغة حيث يتخذ منظور الأسلوب آفاقا أكثر رحابة توسع من محدودية النظرة القديمة . إن كثيرا من الدراسات الأسلوبية - وإن كانت تولى عناية كبرى للغة الأدب - ترى أن الأسلوبية صفة يمكن إسباغها على أى نص من نصوص اللغة . وإذا نظرنا إلى السمات اللغوية فى لغة ما على أنها مجموعة من الثوابت Constants والمتغيرات Variables كانت السمات الثوابت هى القواعد العامة التى تشكل النظام الأساسى للغة مثل تركيب الجملة الأسمية والجملة الفعلية ، والمضاف والمضاف إليه والصفة والموصوف . أما المتغيرات فتمثل السمات التى يمكن للمنشىء أن يتعامل معها بقسط أوفر من الحرية، ومن أبرزها المفردات . وهذا النوع الأخير هو الأكثر بالنسبة لدارس الأسلوب ، إذ هو الرصيد الأساسى الذى تتشكل منه مختلف أنواع الأساليب .

وبهذا المفهوم توجد وجوه شبه قوية بين الأساليب واللهجات ، ولا سيما اللهجات الاجتماعية Social Dialects . وإذا كان الأسلوب نموذجا من الاستعمال اللغوى يتكون من مجموعة سمات لغوية يتكرر ورودها مرتبطة بسياق معين ، ويتم تجميعها من بين قائمة طويلة من السمات اللغوية المتاحة فى لغة ما = وكانت عملية التجميع هذه تتم بوسائل مختلفة : كأن يستبعد عنصر ما على وجه الاختيار أو على وجه الالزام أحيانا أخرى = نقول إذا صح ذلك فإن الأسلوب يتفق مع اللهجات فى هذه

الخواص حتى ليمكن القول بأن الأساليب إنما هي أنواع خاصة من اللهجات الاجتماعية. وينشأ عن ذلك أن مفهوم علم الأسلوب يمكن أن يكون أشمل من أن يقتصر على دراسة لغة الأدب، وأن لكل لغة سلما بيانيا من الأساليب المتنوعة يحتل فيه كل أسلوب درجة من درجات هذا السلم البياني .

وينبغي أن يكون واضحا أننا إزاء هذا النوع من الأساليب الجماعية لا نهتم بالفروق الفردية بين الأساليب ، وإنما نهتم بما يميز الأسلوب الأدبي من الأسلوب العلمي أو من الأسلوب الرسمي والأسلوب المستخدم في العبادات والشعائر الدينية ، وذلك بنفس الطريقة التي نميز بها اللهجات المهنية ولهجات المثقفين ولهجات اللصوص والخارجين على القانون . وكما أن اللهجات الاجتماعية تتأثر بانتماءات الفرد إلى الجنس والطبقة والدين والحزب السياسي وغيرها فكذلك أسلوبه أيضا . ومعلوم أن هذه الانتماءات يصنفها المشتغلون بعلم اللسانيات الاجتماعية Sociolinguistics إلى صنفين رئيسين : أولهما الانتماء المتجانس أو المتوحد Group Affiliation وثانيهما الانتماء المتعارض أو المتعدد Cross Affiliation . ويحدث التعارض في الانتماءات في حالات كثيرة كأن ينتمي شخص ما من حيث الطبقة إلى الرأسماليين ومن حيث الحزب السياسي إلى حزب عمالي أو اشتراكي ، وكذلك حين تتعدد انتماءات الفرد إلى الأسرة والأقليم والنادي والعمل والحزب السياسي وغير ذلك .

ولهذه الأسباب كلها تنتشر الفروق اللغوية في اللهجات الاجتماعية انتشارا غير مطرد أو منتظم يصعب معه تحديد اللهجة تحديدا قاطعا تمتاز به في جميع خصائصها من غيرها من اللهجات وذلك بسبب تعارض ظواهر اللهجات وتداخلها . ومثل ذلك في صعوبة تحديد الأسلوب باعتباره لهجة من اللهجات الاجتماعية .

وقد نجحت الجغرافية اللسانية Linguistic Geography - وهو العلم الذى يدرس اختلاف اللهجات فى المكان - نجاحا ملحوظا فى رسم الحدود بين اللهجات Dialect Boundaries ، وذلك بابتكار فكرة خط التوزيع Isograph أو Isogloss وهو «الخط الذى يفصل بين منطقتين متباينتين فى نطق ما»[٦] . وشجع هذا النجاح على استخدام فكرة خطوط التوزيع فى تمييز الحدود اللهجية بين اللهجات الاجتماعية فى منطقة واحدة ، وكذلك فى تحديد الأساليب . مع فارق واضح بين استخدامها فى تحديد اللهجات المحلية حيث يختلف المكان وبين استخدامها فى تحديد اللهجات الاجتماعية والأساليب . ففى الحالة الأخيرة يكون المعتمد على الإحصاء وسيلة أساسية لتمييز التوزيع الكمى للظواهر واختلافه باختلاف اللهجات الاجتماعية والأساليب .

وتتنوع خطوط التوزيع إلى خطوط التوزيع المعجمى Isolexics وخطوط التوزيع الصوتى Isophonics وخطوط التوزيع الصرفى Isomorphics وخطوط التوزيع النغمى Isotonics وخطوط التوزيع النحوى Isogrammatics . وبعد رصد العلاقات المختلفة بين الاستعمالات اللغوية على المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والمعجمية والنحوية يتم رسم خطوط التوزيع الخاصة بكل مستوى . «وعلى أساسا من نقط التجمع أو الجذب التوزيعى Boundles or Fasicicles of Isoglosses ، وهى النقط التى تتجمع عندها - ولو على وجه التقريب - أكبر مجموعة ممكنة من خطوط التوزيع يمكن أن نحدد مناطق اللهجات فى أطالس اللهجات»[٧] ، وكذلك حدود اللهجات الاجتماعية والأساليب . وقد أوضح وينتر

---

(٦) وضع هذا المصطلح قياسا على الخطوط التى تصل بين المحطات المتماثلة فى درجات النهاية العظمى للحرارة فى الخرائط الجوية وتسمى isotherms . وانظر مقالنا «عن مناهج العمل فى الاطالس اللغوية» فى حولية كلية دار العلوم ١٩٧٤/١٩٧٥ ، ص ١٢٢

(٧) انظر مقالنا الذى سبقت الاشارة إليه «عن مناهج العمل فى الاطالس اللغوية» ص : ١٢٣ ، ١٢٤ .

Winter فى بعض مقالاته كيفية استخدام الاحصاء أساسا لرسم خطوط التوزيع الأسلوبى [8] . وحسبنا الاشارة إلى أهمية هذا المبحث الأسلوبى لأننا معنيون بالأسلوب باعتباره صفة لمنشىء معين فى عمل معين .

٣-٤ .

ويقودنا هذا إلى العلاقة بين ما هو أسلوبى وما هو احصائى عند دراسة أساليب المنشئين أو أساليب الأعمال الأدبية وجدير بالذكر هنا أن الاحصاء فى هذا المجال ليس إلا معيارا يستخدم للقياس . وليس من مهمة الاحصاء أن يحدد السمات الجديرة بأن تحصى . وهو لا يعطى الباحث أكثر من قيمة عددية بقطع النظر عما يقابل هذه القيمة من وحدات لغوية . من ثم فإن على دراس الأسلوب أن يحدد الخصائص والسمات التى يراها جديرة بالقياس الكمى ليحصل على مؤشرات عددية تفيده فى التوصل إلى نتائج موضوعية دقيقة فى المسألة موضوع البحث .

وتستعين الدراسة الأسلوبية بالاحصاء فى المجالات الآتية :

أولا : المساعدة فى اختيار العينات اختيارا دقيقا بحيث تكون ممثلة للمجتمع Population المراد دراسته [9] .

ثانيا : قياس كثافة الخصائص الأسلوبية The Density عند منشىء معين أو فى عمل معين . فإذا أردنا على سبيل المثال قياس كثافة الجمل الاسمية (أو الفعلية فى نص معين قمنا بحساب عدد مرات تكرار الجمل الاسمية (أو الفعلية) فى النص ثم نقسمها على طول النص (مقدرا بعدد الكلمات أو

(8) Werner Winter , "Styles and Dialects" in Statitics and Stylistics, 1969, p.3.

(9) للتمييز بين معنى «عينة» و«مجتمع» فى الاحصاء انظر الفقرة ٣ - ١ من هذا الكتاب .

المقاطع أو الجمل حسبما يرى الباحث) . وبذلك يمكننا تحديد كثافة الجمل الاسمية (أو أى خاصة أسلوبية أخرى يخصها الباحث بالدراسة) .

ثالثا : قياس النسبة بين تكرار خاصة أسلوبية وتكرار خاصة أخرى للمقارنة بينهما Ratio . ويتم حساب النسبة باحصاء عدد مرات تكرار الخاصة الأولى وعدد مرات تكرار الخاصة الثانية فى نص من النصوص وقسمة حاصل جمع تكرار احداهما على حاصل جمع تكرار الأخرى [١٠] . ويمكن بهذه الطريقة حساب نسبة الجمل الأسمية إلى الجمل الفعلية ، أو نسبة الأفعال إلى الصفات ، أو نسبة الجمل الطويلة إلى القصيرة أو نسبة نوع ما من المجاز إلى نوع آخر حسبما يرى الباحث .

رابعا : قياس التوزيع الاحتمالى Probabilistic Distribution لخاصة أسلوبية معينة . وقد ألمحنا إلى المقصود بهذا المصطلح [١١] من قبل . ونحاول هنا أن نزيد الأمر ايضاحا فنقول : إن التوزيع الاحتمالى كما ذكرنا يصف الاحتمال (أو التوقع) الذى تتكرر به ظاهرة ما فى مجموعة من العينات . وإذا أردنا حساب احتمال وقوع الظاهرات أ ، ب ، جـ تحت شرط معين فى مجموعة عينات فنحن نتوقع أن هذا التوزيع لن يكون ثابتا ومستقرا جميعا . ولكنه سيظهر على هيئة توزيع تكرارى للعينة Sample Frequency Distribution ويتكون التوزيع الاحتمالى (أو التكرارى) فى العينة الواحدة على النحو التالى :

---

(١٠) سنرى ان شاء الله فى الجانب التطبيقى من هذا الكتاب كيف استخدم قياس النسبة بين الأفعال والصفات لتشخيص الأساليب . ونأمل أن نتمكن فى بحوث قادمة من تقديم أمثلة متنوعة تشمل كافة المجالات التى يمكن أن يستخدم فيها الاحصاء لقياس الأسلوب ونقده (انظر قائمة المراجع والمصادر الملحقة بهذا الكتاب ص ١٣٠) .

(١١) انظر الفقرة ٣ - ١ من هذا الكتاب .

١- احتمال وقوع الظاهرة (أ) تحت الشرط (س) $P_x(A)$

٢- احتمال وقوع الظاهر (ب) تحت الشرط (س) $P_x(B)$

٣- احتمال وقوع الظاهرة (جـ) تحت الشرط (س) $P_x(C)$ وهكذا ..

أما حين تتعدد العينات فيتكون بالطريقة الآتية :

١- احتمال وقوع الظاهرة (أ) تحت الشرط (س) فى العينة الأولى $P_x^1(B)$

٢- احتمال وقوع الظاهر (ب) تحت الشرط (س) فى العينة الأولى $P_x^1(B)$

٣- احتمال وقوع الظاهرة (جـ) تحت الشرط (س) فى العينة الأولى $P_x^1(C)$

٤- احتمال وقوع الظاهرة (أ) تحت الشرط (س) فى العينة الثانية $P_x^2(A)$

٥- احتمال وقوع الظاهرة (ب) تحت الشرط (س) فى العينة الثانية $x_x^2(B)$

٦- احتمال وقوع الظاهرة (جـ) تحت الشرط (س) فى العينة الثانية $P_x^2(C)$

وهكذا ... (حيث تمثل الدوال ن ... و 1.2 رقم العينة) .

ويعتبر انجاز التوزيع التكرارى للظواهر الأسلوبية خطة لابد منها لقياس النزعات المركزية فى النصوص Central Tendencies وهو ما سنتناوله فى البند (خامسا) .

خامسا : يخدم الاحصاء أيضا فى التعرف إلى النزعات المركزية فى النصوص كما ذكرنا . وبيان ذلك أن تميز نص أو منشىء باستخدام جمل طويلة مثلا لايعنى انعدام الجمل القصيرة فى ذلك النص أو عند ذلك المنشىء . بل كل ما يعنيه أن ثمة نزعة مركزية غالبة إلى استخدام الجمل الطويلة مع وجود امكان محتمل لورود الجمل القصيرة . وهكذا الأمر فى

(12) L. Dolezl, op . . cit, p. 10.

ورصد الخواص الأسلوبية الأخرى . وقد وضع علماء الاحصاء مجموعة من المقاييس لقياس النزعة المركزية Measures of Central Tendency ويمكن الرجوع إلى تفصيل ذلك في المصنفات الاحصائية . وأهم هذه المقاييس [١٣] :

١- قياس الوسط الحسابي Arithmatic mean وهو عبارة عن مجموع القيم مقسوما على عددها .

٢- الوسيط Median وهو القيمة التي تتوسط القيم بعد ترتيبها تصاعديا أو تنازليا إذا كان عدد القيم فرديا . أو هو الوسط الحسابي للقيمتين اللتين تحتلان وسط المجموعة إذا كان عدد القيم زوجيا .

٣- المنوال Mode وهو القيمة الأكثر شيوعا بين مجموعة من القيم ، أو - بعبارة أخرى القيمة التي تتكرر أكثر من غيرها في التوزيع .

٤- الوسط الهندسي Geometrical mean ويتم حسابه بايجاد لوغاريتمات القيم . ثم جمع لوغاريتمات القيم وقسمتها على عدد القيم .

واختيار القياس يعتمد إلى حد كبير على طبيعة المشاهدات ، ذلك أن لكل منها عيوبه ومميزاته ، ومن ثم فطبيعة المشكلة ونوعية المادة هما اللتان تحددان أنسب المقاييس الممكن استخدامها . وربما كان من الأفضل استشارة متخصص في الاحصاء ، حتى لايؤدى انفراد الباحث بالتخطيط الاحصائي والتنفيذ إلى قياسات متحيزة أو ضئيلة الجدوى .

---

[١٣] من مصنفات الاحصاء التي يمكن الرجوع إليها : د. السيد خيري : الاحصاء في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية وكتاب موراي شبيجل السابق ذكره .

وحين تتفق النصوص فى نزعة مركزية ما فإن من المحتمل إمكان التمييز بينها باستخدام مقاييس التشتت Dispersion [(١٤)] حيث يتوقع أن تختلف كميات تشتت التوزيع حول القيمة المركزية . ومن أهم مقاييس التشتت : المدى [(١٥)] Range ومتوسط الانحراف Mean deviation ، والانحرافات العشرية والربعية والمئينية .

٣ - ٥ .

تفيدنا هذه الاستخدامات المتنوعة لعلم الاحصاء فى دراسة الأسلوب فى معالجة عدد كبير من قضاياه . إنها - بالاضافة إلى المعايير الموضوعية الأخرى - تسهم فى تميز الأساليب وتشخيصها على فرض تعاصر هذه الأساليب وهى ما يسمى بالدراسة السكرونية Synchronic Study ، كما أن استخدامها فى تمييز التطور التاريخى للأساليب ليس بأقل جدوى (ويسمى هذا النوع من الدراسة بالدراسة الدياكرونية Diachronic Study) . وينعكس التمييز بين هذين النوعين من الدرس فى منهجين يختص أولهما بالأسلوبيات السكونية Static Stylistics والثانى بالأسلوبيات الحركية Dynamic Stylistics .

وهذا المنهج الأخير جدير بأن يحتل فى تاريخ الأدب مكانة خاصة . ونحن نرى فيه بديلا موضوعيا لما جرى عليه العرف السائد فى التأريخ للأدب العربى ، إذ يتم

---

(١٤) تسمى الدرجة التى تتجه بها البيانات الرقمية للانتشار حول قيمة وسطى تشتت أو تغير البيانات . (الاحصاء : م . شبيجل ، ص ١١٢) .

(١٥) ونعنى به الفرق بين أكبر رقم وأقل رقم بالنسبة لمجموعة ما من الأرقام . (وانظر م. شبيجل ، الفصل الرابع) . وقد استخدم وليامز (B. Williams) مقاييس التشتت والنزعة المركزية معا فى قياس طول الجملة عند هـ . ج . ويلز وبرناردشو وتشسترتون G. K. Chesterton فى بحث له بعنوان : "A Note on the Statistical Analysis of Sentence-Length as a Criterion of Literary Style" printed in Statistics and Stylistics pp 69 - 75 .

تقسيم مراحله إلى فترات زمنية تتحدد بقيام الدول أو سقوطها (وأحيانا ينقسم باعتبار المكان) ، وبذلك أصبحت تعبيرات مثل الأدب الجاهلي أو الأموى أو العباسي أو الفاطمي أو الأندلسي والمهجرى - من المسلمات التي لاتكاد تقبل جدلا أو مناقشة. والذى لاشك فيه أن مثل هذه التقسيمات إنما تقوم على أساس مبدأ تحكمى لا صلة له بتطور الأساليب أو الأجناس الأدبية في ذاتها . وقد تعرض هذا التيار للنقد حتى في أوائل تطبيقه ، وكان الرافعي رحمه الله يرى فيه « تقسيطا » للأدب على عصور التاريخ ، ومن ثم جاء كتابه (تاريخ آداب العرب) مخالفا في تصنيفه وتبويبه لسائر ما كتب في تاريخ الأدب العربى من مصنفات .

وفى مجال الدراسة الديناميكية للأسلوب اتجاه واضح إلى الطريق الذى أحجم عن ارتياده مؤرخو الأدب العربى طويلا بالرغم من عظم جدواه على دراسة الأدب نظرا وتطبيقا .

٣-٦ .

وتمتد الافادة من الاحصاء إلى منطقة تتصل اتصالا وثيقا بنقد الأدب ، وتغطى دائرة واسعة من المسائل النقدية مثل لغة الأدب ، ونقد الأسلوب بتمييز خصائصه كالتنوع أو الرتابة ، والسهولة أو الصعوبة ، والطرافة أو الابتذال . ذلك لأن هذه الأحكام الذاتية التى يصدرها القراء وطائفة من النقاد الذين يحتكمون إلى أذواقهم المدربة ترتبط بوجود منبهات هى فى معظم الأحيان سمات لغوية معينة ترد فى النصوص بتكرار معين ونسب وكثافات وتنويعات معينة .

وحين يتمكن الباحث من الربط بين مؤشر احصائى ما وبعض هذه الأحكام الذاتية فإن أهمية هذا الكشف تتجاوز مجرد تشخيص الأسلوب إلى مجالات كثيرة ذات أهمية فى نقد الأدب .

٣-٧ .

ونضيف إلى ما سبق ميدانا هاما حقق فيه القياس الكمى نتائج طيبة ، ونعنى به ميدان ترجيح نسبة النصوص مجهولة المؤلف أو المشكوك فى نسبتها إلى مؤلفين بأعيانهم The Problem of authorship . وتشتد الحاجة إلى الاستعانة بالمنهج الاحصائى عندما تنعدم الشواهد التاريخية أو الوثائقية النصية التى يمكن الاعتماد عليها لترجيح قول على قول . حينئذ يكون القياس الكمى لسمات معينة فى نصوص مقطوع بنسبتها إلى مؤلفيها ، ومقارنة نتائج القياس بما يتمخض عنه قياس السمات نفسها فى النص مجهول المؤلف أو المشكوك فى نسبته إلى مؤلفه - أساسا طيبا لحل مثل هذه المشكلات [١٦] .

وإذا استحضرنا أن جانبا ليس بالهين من تراثنا القديم - وبعض الحديث أيضا - لايزال موضع جدال فى نسبته إلى مؤلفيه عرفنا مقدار الاهتمام الذى يجب أن يوليه باحثونا لفكرة القياس الكمى للأسلوب وتطبيقها فى هذا الميدان .

٣-٨ .

ولا تنحصر أهمية القياس الكمى للأسلوب فى مجالات الدراسة الأدبية عامة ، ونقد الأدب خاصة بل تتجاوزها إلى دائرة واسعة من العلوم الإنسانية التى تهتم بعملية الاتصال اللغوى . وتأتى اللسانيات النفسانية Psycholinguistics فى مقدمة هذه

---

(١٦) من أدق هذه المقاييس مايعرف بخاصية يول Yule's Characteristic . وقد استخدمناه فى دراسة الثابت المنسوب من شعر شوقى : انظر وتحقيق نسبة النص إلى المؤلف ، دراسة أسلوبية إحصائية فى الثابت والمنسوب من شعر شوقى . فصول ، مج ٣ ، ع ١ ، ١٩٨٢ ، ص ص ١٢٢ - ١٤٠ .

العلوم ، حيث تستخدم هذه القياسات كمؤشرات هامة فى التعرف إلى القدرات ودراسة كثير من الجوانب المتصلة بالشخصية Personality ، والأسس النفسية للابداع القولي. ويعتبر تحليل المضمون Content analysis من الوسائل الهامة المعتمدة فى اللسانيات النفسانية . بل إنه يحتل مكانة خاصة فى دراسة الرسالة الاعلامية بكافة أشكالها ووسائلها سواء فى الإذاعة أو التليفزيون أو الصحافة ، وسواء فى مجال المقالة أو الخبر أو الإعلان .

ومما يجدر ذكره أن أكثر المقاييس التى ألمحنا إليها صالحة بشىء من التكييف للتطبيق فى هذه المجالات على ما سيأتى ببيانه ان شاء الله فى هذا الكتاب وما سيلحقه .

ونرجو أن نتمكن من تناول قضايا الأسلوب واضاءتها من هذه الزاوية ، وأن يكون فى هذا التناول ما يستيقظ أنظار الدارسين إلى أهميتها ، ويحفزهم إلى سلوك هذا الطريق ، والصبر على وعورته خدمة للغتنا وتراثنا .



الفصل الرابع

قضايا أساسية فى دراسة لغة الأدب

٤-١ .

عندما تثار قضية قضية الأسلوب تبرز دائما فى المقدمة مسألة التمييز بين نوعين أساسيين من الأساليب : هما الأسلوب العلمى Scintific Style والأسلوب الأدبى Literary Style . ولسنا بحاجة إلى استقصاء ما ورد فى هذه المسألة من أقوال فى كتب النقد العربية فإن بعضها يدل على سائرها . ولعل من أجمع ما كتب فى ذلك قول الأستاذ أحمد الشايب فى كتابه الجيد «الأسلوب» بعد أن أورد نصين فى موضوع واحد هو وصف الأهرام ، وعزا أولهما إلى الأسلوب العلمى ، وثانيهما إلى الأسلوب الأدبى .

يقول الأستاذ أحمد الشايب ما نصه [1] :

بالموازنة بين النصين نستطيع أن نفرق بين الأسلوبين العلمى والأدبى فيما يلى :

١- الأصل الأول الذى قام عليه الخلاف بين الأسلوبين هو دخول الانفعال أو (العاطفة) فى الأسلوب الأدبى بجانب أهم الحقائق والأفكار . وأما العلمى فإن المعارف

---

(١) سيطول الاقتباس بعض الشىء ولذا ننبه على بداية الاقتباس حتى لاتختلط آراء الأستاذ الشايب بآرائنا .

العقلية هي الأساس الأول في بنائه ، وقلما نجد للانفعال أثرا واضحا ، لذلك كانت عنايته باستقصاء الأفكار بقدر عناية زميله بقوة الانفعال ، ولسنا نعدو الصواب إذا قلنا : إن الأسلوب العلمي لغة العقل ، والأدبي لغة العاطفة .

٢- ويتبع ذلك أن يكون الغرض من الأسلوب العلمي أداء الحقائق قصد التعليم وخدمة المعرفة وإثارة العقول ، ولكن الغاية في الأسلوب الأدبي هي إثارة الانفعال في نفوس القراء والسامعين ، وذلك بعرض الحقائق رائعة جميلة كما أدركها أو تصورها الكاتب الأديب ، وبذا يجمع الأسلوب الأدبي بين الافادة والتأثير .

٣- تمتاز العبارة الأولى بالدقة والتحديد والاستقصاء ، ولكن الثانية تعنى بالتفخيم والتعميم والوقوف عند مواطن الجمال والتأثير .

٤- هذه المصطلحات العلمية ، والأرقام الحسابية ، والصفات الهندسية التي هي في الأسلوب العلمي مظهر العقل المدقق ، يقابلها هذه الصور الخيالية ، والصنعة البديعة ، والكلمات الموسيقية التي هي في الأسلوب الأدبي مظهر للانفعال العميق .

٥- والعبارة الأولى تمتاز بالسهولة والوضوح ، إذ كانت صادرة عن عقل رزين فاهم ، كما تمتاز الثانية بالجزالة والقوة ما دامت تعبر عن عاطفة قوية حية فكانت كل منهما موسيقا صادقة لمعناها .

٦- ومن ناحية التكرار لانرى في الأسلوب العلمي تكرار الفكرة وترديدها ، ولكن الأسلوب الأدبي يأخذ المعنى الواحد ، ويعرضه علينا في عدة صور بيانية مختلفة [٢] .

---

(٢) هنا ينتهي نص الأستاذ الشايب ، وقد أخذناه عن كتاب الأسلوب الطبعة الرابعة ، القاهرة ، ص ص ٥٩-٦٠ .

ويتضح من القواعد التى وضعها صاحب كتاب الأسلوب للتمييز بين الأسلوبين العلمى والأدبى :

أولا : أنه يعتمد على تقرير العقل الرزين مصدرا ، وعلى الافادة وخدمة المعرفة غاية الأسلوب العلمى . كما يعتمد على تقرير الانفعال (أو العاطفة) مصدرا ، وعلى الاثارة إلى جانب الافادة غاية للأسلوب الأدبى .

ثانيا : انه يضفى على العبارة فى الأسلوب العلمى صفة الدقة والتحديد والاستقصاء والسهولة والوضوح ، على حين يصف العبارة فى الأسلوب الأدبى بأنها تعرض الحقائق رائعة جميلة ، وأنها تمتاز بالجزالة والقوة ، والكلمات الموسيقية .

أما نحن فنرى أن جل ما ذكره صاحب كتاب الأسلوب ربما كان صادقا تمام الصدق من زاوية حساسية القارىء المثقف المتمرس تجاه النصوص ، ولكن جميع التصورات والمصطلحات المستخدمة عصية جدا على التقنين العلمى ، فكل أولئك مفاهيم نسبية مرنة إلى حد كبير . وأنى لنا أن نميز على وجه الدقة مقدار السهولة أو الوضوح أو الجزالة أو القوة وغير ذلك من المصطلحات ما لم تستند فى التحديد إلى معايير موضوعية تتخذ أساسا للحكم [٣] .

وإذا استطاعت حساسية القارىء المتمرس المثقف أحيانا أن تكون معيارا للتمييز بين نصين : علمى وأدبى - فإن ذلك كثيرا ما يكون لأن بعد الفجوة بين خصائص النصين تكون من الوضوح بحيث لاتجهله الحاسة الخبيرة ، أو - بعبارة أخرى - لأن كلا النصين يحتل أقصى نقطة تتركز فيها الخصائص المميزة على نحو واضح .

---

[٣] انظر أيضا مقاييس نقد العاطفة التى ساقها الأستاذ الشايب فى كتابه أصول النقد الأدبى وتعليقنا عليها ف ١ - ٥ من هذا الكتاب .

أما حين تمتزج الخصائص فى درجات متفاوتة بين أقصى نقطتين فإن هذه الحساسية كثيرا ما تخذل صاحبها حين ينزع إليها ، كذلك يكون الأمر حين تحاول تحديد درجة حرارة المريض بوضع راحة اليد على جبهته دون أن تستخدم الآلة المخصصة لذلك وهى الترمومتر الطبى .

وحين لاحظ الباحثون وجود درجات متفاوتة من الأسلوب تتدرج ما بين الأسلوب الأدبى والأسلوب العلمى المحض ظهرت فكرة تعترف بوجود تسيم ثالث شاعت تسميته بالأسلوب العلمى المتأدب . وكان المعتمد فى هذا التصنيف أيضا على الذوق.

وهكذا ما تزال قضية التمييز الموضوعى بين الأسلوب العلمى الخالص والأدبى الخاصة واستنباط المعايير لتمييز الدرجات المتفاوتة بينهما - ما تزال تعد - فى رأينا - من المسائل التى تشكل تحديا أمام الدارسين لأساليب العربية .

٤-٢ .

أما مسألة التمييز بين لغة الشعر ولغة النثر فربما كانت أيسر على القارئ والباحث كليهما بادى النظر . وهذا حق إذا قبلنا معيار الشكل وهو الوزن والقافية أساسا للتمييز على حد تعريف قدامة بن جعفر المشهور للشعر بأنه «كلام موزون مقفى دل على معنى» [٤] . ومن المعلوم أن هذا التعريف لم يكن موضع تسليم من لدن أرسطو حتى الآن عند من يرون أن للشعر بالاضافة إلى الوزن والقافية لغة خاصة يمتاز بها مما ليس بشعر ، وأن بعض النثر قد تتوافر له من خصائص الشعرية ما يجعله يقترب من الشعر درجات وإن فاته شكل الشعر ، كما أن بعض الموزون المقفى من

---

(٤) نقد الشعر ، ص ٢ ، ليدن ، ١٩٥٦ . (عن البيان العربى ، طبانة ، القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٧٦ ، ص ١٣٩) . وقد أضاف ابن رشيق شرطا رابعا هو النية (انظر العمدة : ١١٩/١) .

الكلام يفتقد من خصائص لغة الشعر ما يبعد به عن الشعر الحق درجات . وهذا الرأى - كما ذكرنا - قديم ينزع بأصوله إلى كتاب الشعر لأرسطو وشروح هذا الكتاب عند فلاسفة المسلمين ، كما ظهر واضحا فى كثير من آثار التراث كمقدمة ابن خلدون ، وكتاب «المنهاج» لحازم القرطاجنى [*] . وقد دفعت هذه الحقيقة ، نعنى وجود خصائص شعرية بدرجات متفاوتة فى بعض النثر ، وافتقادها فى بعض ما هو موزون مقفى - بعض المنشئين العرب إلى أن يستحدثوا تحت تأثير الآداب الأوربية ما سمى بقصيدة النثر أو الشعر المنثور Poetry in Prose .

وينشأ عن هذه المناقشة أننا إذا نحينا الإطار الشكلى من الوزن والقافية جانبا - وجدنا أنفسنا أمام مشكلة حقيقية حين نريد أن نميز لغة الشعر من لغة النثر . وهذه مسألة أخرى تضاف إلى مسألة التمييز بين لغة العلم ولغة الأدب (ف ٤-١) . ولاشك أن أفضل حل لهاتين المسألتين لا يتأتى إلا بمحاول تحليل لغة النصوص كما أسلفنا .

٤-٣ .

ومسألة ثالثة يمكن أن يلتمس حلها فى تحليل لغة النصوص ، تلكم هى تنوع الأساليب بتنوع الأجناس الأدبية . ولعل من أهم الأفكار المستنيرة التى سبق إليها صاحب كتاب «الأسلوب» رحمه الله دعوته إلى اعتبار دراسة الأسلوب بديلا للبلاغة القديمة ، وإلى أن تشتمل هذه الدراسة - فيما تشتمل على دراسة ما تتميز به فنون الأدب المختلفة كالمقالة والمقامة والخطبة والجدل والمناظرة وغيرها . وبالرغم من أن

(*) بسطنا القول عن ماهية الشعر عند الفلاسفة والنقاد المسلمين فى كتابنا عن القرطاجنى الذى أسلفنا إليه الاشارة .

المنظور الذى نعبر عنه فى هذا الكتاب يختلف اختلافا كبيرا عما تضمنه كتاب الأسلوب فإن وضع المسألة فى ذاتها يبقى صحيحا تماما .

والسؤالان الواردان هنا إذن هما : هل يتميز كل جنس من أجناس الأدب بسمات أسلوبية مميزة ؟ . وهل تتنوع السمات الأسلوبية داخل العمل الأدبى الواحد تبعا لاختلاف المؤثرات التى تكيف البنية اللغوية والفنية للنصوص ؟ .

٤-٤ .

تضعنا الفقرات الثلاث السابقة أمام مشكلات ثلاث تتعلق جميعها بالخصائص الأسلوبية للغة الأدب . ولن يتيسر لنا فى هذا الكتاب مناقشة هذا الموضوع من جوانبه المختلفة باستخدام كافة المعايير الموضوعية الممكنة . ومن ثم سنصرف اهتمامنا إلى معيار واحد من بين هذه المعايير هو القياس الكمى الاحصائى .

ومن الطبيعى أن يكون لعلاج «لغة الأدب» منظوران : أحدهما «لغوى» والآخر «أدبى» ، وأن نتوقع من اللغويين والنقاد عملا دائبا نشطا فى محاولة تشخيصها . ويبرز النقد الشكلى كواحد من أهم الاتجاهات النقدية التى أولت عنايتها لتحليل لغة العمل الأدبى . وهذا ما عبر عنه أوضح تعبير الناقد الانجليزى أيفور أرمسترونج ريتشاردز I. A. Richards بنصه الشهير فى كتابه «مبادىء النقد الأدبى» تحت عنوان : «الوظيفة المزدوجة للغة Two Uses of Languge . وهذا هو النص :

«قد تستخدم القضية من أجل الاشارة reference التى تحدثها سواء كانت هذه الاشارة صادقة أم كاذبة . وهذا هو الاستعمال «العلمى» للغة . ولكن القضية قد تستخدم أيضا من أجل ما تولده الاشارة التى تحدثها من آثار فى الانفعال والموقف . وهذا هو الاستعمال «الانفعالى» للغة . والتمييز بسيط متى ما تهمناه بوضوح . فقد

تستخدم الألفاظ أما لأجل ما توجده من اشارات وإما لأجل المواقف والانفعالات التى تعقب هذه الألفاظ »[٦] .

وتأتى أهمية هذا النص من ظهوره فى عام ١٩٢٤ حين لم تكن الدراسات اللغوية فى أوربا الغربية وأمريكا – وخاصة مدرسة ل . بلومفيلد Leonard Bloomfield قد أولت جانبا من عنايتها لدراسة القضايا المتعلقة بلغة الأدب عامة ولغة الشعر خاصة مركزة اهتمامها على قضايا علم اللغة الخالص . ولم تؤت مقولة ريتشاردز ثمارها إلا فى بعض ما عولج من قضايا حول الدلالة اللغوية Semantics .

وبالرغم من دعوى ريتشاردز أن التمييز بين الاستعمالين بسيط – لم تمض أفكاره هذه بلا معارضة حتى بين النقاد أنفسهم ، وكان من بين معارضيه الناقد ج . ك. رانسوم J. C. Ransom والناقدة ايزابيل هانجر لاند I. Hungerland [٧] . وقد أدى الجدل النقدى حول التمييز بين لغة العلم ولغة الأدب إلى تزايد اهتمام اللغويين بها وحفزهم على انفتاح مفاهيمهم وتصوراتهم المنهجية وتحسين وسائل الدراسة . وبذلت محاولة هامة للانتقال من دراسة قواعد تركيب الجملة Sentence Grammar إلى قواعد تركيب النص (أو الخطاب) Text (or discourse) Grammar .

---

(٦) أ . أ . ريتشاردز ، «مبادئ نقد الأدب» ترجمة محمد مصطفى بدوى القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٣٣٩ .

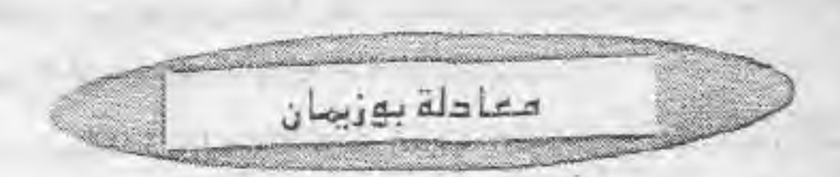
(8) Brain Lee, "The New Criticism and the Language of poetry" in **Essays on Style and Language**, pp. 34 - 37 .

انظر :

T.A. Van Dijk, 'Some Aspects of Text - Grammars : A study in Theoritical Linguistics and Poetics" . Hague, Mouton, 1972 .

وهكذا أصبحت قضايا لغة الأدب فى مركز الاهتمام بالنسبة للغويين . ونشطت الدراسات فى اللسانيات الأسلوبية Linguistic Stylistics وتحليل لغة النصوص ، وتعددت الاتجاهات تبعا لتعدد الأسس النظرية والفلسفية بين المدارس اللغوية . وكان من بين الجوانب التى أخذت نصيبا طيبا من الاهتمام الأسلوبيات الاحصائية Statistic Stylistics الذى يقع فى إطارها ما نتناوله فى هذا الكتاب من قضايا .





٥-١ .

موضوع هذا الفصل والفصول التالية هو محاولة تقديم بديل موضوعي يمكن على أساسه تمييز الأساليب وحل القضايا التى أسلفنا الحديث عنها فى الفصل الرابع من هذا الكتاب ونعنى بها :

١- تمييز لغة الأدب من لغة العلم (أو الأسلوب الأدبى من الأسلوب العلمى) .

٢- تمييز لغة الشعر من لغة النثر .

٣- تمييز اللغات المستخدمة فى الأجناس الأدبية .

وتعرف المعادلة التى تستخدم لقياس هذه الخصائص وتشخيص لغة الأدب تشخيصا كميا باسم معادلة بوزيمان نسبة إلى العالم الألمانى أ. بوزيمان A. Busemann الذى كان أول من اقترحها وطبقها على نصوص من الأدب الألمانى فى دراسة نشرت له عام ١٩٢٥ [1] .

---

(1) Friederika Antosch, "The Diagnosis of Literary Style with the Verb-Adjective Ratio" in Statistics and Stylistics, p. 57 .

وخلاصة الفرض الذى وضعه أن من الممكن تمييز النص الأدبى بواسطة تحديد النسبة بين مظهرين من مظاهر التعبير : أولهما التعبير بالحدث Active Aspect وثانيهما مظهر التعبير بالوصف Qualitative aspect . ويعنى بوزيمان بأولهما الكلمات التى تعبر عن حدث أو فعل ، وبالثانى الكلمات التى تعبر عن صفة مميزة لشىء ما أى تصف هذا الشىء وصفا كميا أو كيفيا .

ويتوقف تمييز النص الأدبى من غيره من النصوص على النسبة بين الكلمات المعبرة عن حدث والكلمات المعبرة عن وصف . ويتم حساب هذه النسبة - كما سبق أن أسلفنا [٢] - باحصاء عدد الكلمات التى تنتمى إلى النوع الأول وعدد كلمات النوع الثانى ثم ايجاد خارج قسمة المجموعة الأولى على المجموعة الثانية . ويعطينا خارج القسمة قيمة عددية تزيد وتنقص تبعا للزيادة والنقص فى عدد كلمات المجموعة الأولى على المجموعة الثانية ، وتستخدم هذه القيمة باعتبارها دالا على أدبية الأسلوب فكلما زادت كان طابع اللغة أقرب إلى الأسلوب الأدبى ، وكلما نقصت كان أقرب إلى الأسلوب العلمى .

ونود قبل أن نأخذ فى شرح مسهب للمعادلة وتطبيقاتها أن نتناول الظروف التى احاطت بنشأة هذا الفرض فى ذهن بوزيمان وأدت به إلى التوصل لهذه المعادلة ففى ذلك ما يفسر طبيعة المقياس الذى اقترحه ، وما يوحى بالمجالات التى يمكن استخدامها فيها . فحين قام بوزيمان بحساب النسبة بين هذين النوعين من الكلمات فى القصص التى يحكيها الأطفال لاحظ زيادة الكلمات المعبرة عن الحدث أو الفعل عن الكلمات المعبرة عن الصفات ، وانتهى إلى أن الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف ، ويصحب ذلك بالضرورة زيادة

---

(٢) انظر ص ٣ - ٤ . من هذا الكتاب .

النسبة (أى خارج قسمة العددين) ، وذلك فى مقابل تميز الكلام الصادر عن انفعال هادىء بالسمة المعاكسة مما يؤدى إلى انخفاض النسبة .

وانتهت بحوث بوزيمان إلى ملاحظة أخرى حول العلاقة بين اللغتين المنطوقة والمكتوبة تتلخص فى القول بأن اللغة المنطوقة تمتاز بزيادة النسبة المذكورة على حين تمتاز اللغة المكتوبة بانخفاضها . وحين حاول تفسير ذلك ربط فى تفسيره بين معدل السرعة فى الأداء وبين زيادة (أو انخفاض) نسبة التعبير بالحدث إلى التعبير بالوصف. وبما أن معدل السرعة فى الكتابة أكثر بطئا منه فى النطق - لذا ، فإن الفواصل الزمنية بين تدوين الكلمات تؤدى إلى اتقان عملية تجسيم الأفكار وتحديدها Substantation of ideas ، ويؤدى هذا بدوره إلى مزيد من استخدام الصفات على حساب استخدام الأفعال .

وبالرغم من ملاحظة بوزيمان زيادة النسبة فى الأسلوب الأدبى عنها فى الأسلوب العلمى ، وفى الكلام المنطوق عنها فى الكلام المكتوب - نجده يقرر فى دراساته الأولى أن هذه النسبة ثابتة فى أسلوب الفرد . ومعنى ذلك أن بوزيمان ينفى أن يكون لموضوع الكلام تأثير على هذه النسبة زيادة أو انخفاضا . بيد أنه عدل فى دراساته اللاحقة والتى ضمنها كتابة عن «الأسلوب والشخصية» Stil and Karakter من دعواه الأولى بتحييد أثر موضوع الكلام على النسبة بين كلمات الحدث وكلمات الصفات بالزيادة أو الانخفاض ، وقرر أن نفوذ الموضوع على الأسلوب الشخصى للفرد وارد ، وربط بين زيادة هذا النفوذ وعدم نضوج شخصية الفرد مما يؤدى فى رأيه إلى انفتاح أسلوبه على التأثيرات الخارجية [3] .

ويواضح من عرضنا للفرض الذى وضعه بوزيمان والمعادلة التى اقترحها أن نظرية بوزيمان قد تشكلت ملامحها فى إطار البحوث السيكولوجية التى تهتم بدراسة

(3) F. Antosch, op . cit. p. 58 .

الشخصية، أو -على وجه الدقة- فى إطار اللسانيات النفسانية Psycholiguistics وقد أسفر تطبيق المعادلة عن امكانات كبيرة لقياس درجة الاستقرار العاطفى عند الأفراد وخاصة فى بحوث علم نفس الطفل ، كما اكتشف أيضا وجود ارتباط مرتفع بين زيادة هذه النسبة واتصاف الشخصية بخصائص معينة مثل الحركية والعاطفية وانخفاض درجة الموضوعية والعقلانية وعدم توخى الدقة فى التعبير [٤] .

٥ - ٢ .

برهنت الدراسات اللاحقة التى قام بها فريق من علماء النفس الألمان على صحة الفرض الذى وضعه بوزيمان ، وإن كانوا قد لاحظوا غموض المصطلحين اللذين استخدمهما فى صياغة معادلته وهما قضايا الحدث Qualitative statments وقضايا الوصف Active statments ورأوا أن تطبيقهما على النصوص اللغوية يوقع فى الكثير من الحيرة والارتباك ، وأن تحديد انتماء الكلمات إلى أى من هذين النوعين يتم أحيانا بقدر غير قليل من التخمين مما يؤثر على انضباط المقياس وموضوعيته .

وإذا كانت هذه الملاحظة صائبة بالنسبة للغة الألمانية فإنها صادقة إلى حد كبير على اللغة العربية أيضا ، فنحن نعلم أن اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة باسم الفاعل كل أولئك وصف يعمل عمل الفعل ، ومن ثم فإن تحديد انتماء أيها إلى كلمات الحدث أو كلمات الوصف يبدو مشكلة ليست يسيرة الحل . أضف إلى ذلك أن فى اللغة العربية مجموعات من الأفعال لا تتضمن تعبيرا واضحا عن الحدث وذلك كالأفعال الناقصة وأفعال المقاربة والشروع وأفعال المدح والذم .

(4) G. Miller, "Language and Communication" , New York, Torento, London, 1963, p . 127 .

واحساسا بضرورة استعمال مصطلح واضح المفهوم يمكن التعرف على ماصدقاته دون لجوء إلى تخمين أو اختلاف - عمل عالم النفس الألماني ف . نويباور V. Neubawer والباحثة أ . شيلتسمان أرنت انسبروك A. Schlitz mann of Insbruck على تبسيط المعادلة وتدقيق صياغتها ، وذلك باستخدام عدد الأفعال Number of Verbs بدلا من قضايا الحدث Active Statments ، واستخدام عدد الصفات Number of adjectives بدلا من قضايا الوصف وبذلك اتخذت المعادلة الشكل الآتي :

$$\text{نسبة الفعل إلى الصفة} = \frac{\text{عدد الأفعال}}{\text{عدد الصفات}}$$

وتسمى بالانجليزية اختصارا VAR (وهي الحروف الأولى من المقابل الانجليزي Verb-Adjective Ratio [5]) . أما نحن فسنختصرها إلى ن ف ص (حيث ن = نسبة ، ف = فعل ، ص = صفة ، أي نسبة الفعل إلى الصفة) .

٥-٣ .

وزيادة في تدقيق المقياس جرى تحديد ما صدقات المصطلحين «فعل» و «صفة» في الدراسات التي أجريت على الانجليزية والألمانية . وقد شملت فصيلة الأفعال جميع الأفعال باستثناء «الأفعال المساعدة . وأما «الصفات» فقد شملت جميع الكلمات الواقعة صفة في التعبير (صفة + موصوف) بما في ذلك الأسماء الجامدة إذا استخدمت كصفات .

أما بالنسبة للغة العربية فهذه هي المرة الأولى في حدود علمنا التي يجرى فيها تطبيق هذا المقياس على نصوصها ، ومن ثم سنعمل على توضيح الكيفية التي يمكن أن يتم بها احصاء الأفعال والصفات في النصوص بحيث يتمكن الباحثون الذين قد

---

(2) F. Antosch, op. cit., p. 27 .

يجدون فى هذه الطريقة عونا لهم على حل بعض معضلات الدراسة الأسلوبية من استخدامه بالدقة المطلوبة . لقد اشتمل الاحصاء الذى أجريناه فى الجانب التطبيقى من هذا الكتاب بالنسبة للأفعال على جميع الأفعال التى تتضمن التعبير عن حدث . وبيان ذلك أن للفعل جانبين : جانب الحدث وجانب الزمن ، فأما الأفعال التى تخصصت دلالتها فى الزمن كالأفعال الناقصة أو التى جمدت دلالتها على الحدث فينبغى أن تكون خارج الاحصاء - وذلك حتى لاتبقى لدينا إلا ما صحت دلالته على الزمن والحدث من الأفعال. وعلى ذلك فإننا نستثنى من الاحصاء الأنواع الآتية من الأفعال.

١- الأفعال الناقصة : (كان وأخواتها إلا إذا استعملت تامة) .

٢- الأفعال الجامدة : مثل نعم وبئس .

٣- أفعال الشروع والمقاربة : مثل كاد وأخواتها .

ويدخل فى الاحصاء جميع ما سوى ذلك من أفعال .

أما بالنسبة لعدد الصفات فقد اخرجنا منها الجملة التى تقع فى النحو التقليدى صفة سواء كانت جملة فعلية أو اسمية شبه جملة متعلق بمحذوف ، وذلك لأسباب منها **أولا** : أن اعراب هذه الجملة صفة هو تصور نحوى (أى مقولة منهجية) وليس حقيقة من حقائق اللغة ، **وثانيا** : لأن الجملة تتركب من عناصر قابلة هى فى ذاتها للتصنيف مما يعقد عملية الاحصاء ، وفيما عدا ذلك فقد شمل الاحصاء جميع الأنواع الأخرى من الصفات بما فى ذلك الجامد المؤول بالمشتق كالمصدر الواقع صفة ، والاسم الموصول بعد المعرفة ، والمنسوب ، واسم الاشارة الواقع بعد معرفة .

وهذا - على سبيل المثال - نص من كتاب «مستقبل الثقافة فى مصر» لطه حسين كتبنا فيه بالاسود كل فعل ، ووضعنا الصفة بين قوسين ليتبين لنا كيف يتم الاحصاء للصيغ المطلوبة ، يقول طه حسين :

«الموضوع (الذى) أريد أن أدير فيه هذا الحديث هو مستقبل الثقافة فى مصر (التى) ردت إليها الحرية بإحياء الدستور ، وأعيدت إليها الكرامة بتحقيق الاستقلال . فنحن نعيش فى عصر من أخص ما يوصف به أن الحرية والاستقلال فيه ليسا غاية تقصد إليها الشعوب وتسعى إليها الأمم ، وإنما هما وسيلة إلى أغراض (أرقى) منهما ، و (أبقى) ، و (أشمل) فائدة ، و (أعم) نفعا» (٦) .

ويتضح من النص السابق :

١- أننا استبعدنا الجمل الواقعة صفة وشبه الجملة المتعلق بمحذوف يقع صفة .

٢- أن الصفات المعطوفة على صفة دخلت فى الاحصاء .

٣- أن الجامد المؤول بالمشتق مثل (الذى) و (والتى) عد من الصفات حين وقع بعد معرفة .

٤- أن الأفعال الناقصة والجامدة مثل (ليس) خرجت من الاحصاء .

وعلى هذا يكون عدد الأفعال فى النص ثمانية وعدد الصفات ست . وتكون نسبة الفعل إلى الصفة فى النص (اختصارا ن ف ص) = ١٫٣ .

هذا مثال سقناه لنوضح به كيفية إجراء الاحصاء ، وهو ما اتبعناه فى المباحث التطبيقية من هذا الكتاب .

٥-٤ .

سبق أن ذكرنا أن ن ف ص (وسنستعمل هذا الاختصار من الآن فصاعدا) تستخدم فى فرضية بوزيمان مؤشرا لقياس مدى انفعالية (أو عقلانية) اللغة

(٦) طه حسين : «مستقبل الثقافة فى مصر» ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٧٣ ، المجلد التاسع ، ص ١٢ .

المستخدمة فى النصوص ، ومن ثم استخدمت مقياسا لتشخيص الأسلوب الأدبى . وقبل أن نأخذ فى تطبيق هذه المعادلة نود أن نتتبع أهم المؤثرات التى تؤدى إلى ارتفاع (أو انخفاض) ن ف ص فى الكلام . ويمكن رد هذه المؤثرات إلى نوعين أساسيين هما :

أولا : مؤثرات ترجع إلى الصياغة Form .

ثانيا : مؤثرات ترجع إلى المضمون Content .

وستحض هذه الفقرة لتناول أثر الصياغة على ن ف ص ، تلك التى تتحدد بالمقولات الأساسية الآتية :

١- الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى الكلام المكتوب .

٢- نصوص اللهجات تمتاز بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى النصوص الفصحى .

٣- النصوص الشعرية تمتاز بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى النثر .

ويتضح من ذلك أن ثمة عوامل تنزع بالنسبة المذكورة (ن ف ص) نحو الارتفاع ، وعوامل أخرى مقابلة تنزع بها نحو الانخفاض .

وتختلف ن ف ص ارتفاعا وانخفاضا أيضا باختلاف فنون القول فى الشعر والنثر على النحو التالى :

١- تمتاز الأعمال الأدبية (القصة والقصيدة والرواية والمسرحية) بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى الأعمال العلمية .

٢- يمتاز النثر الأدبى بارتفاع ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى النثر الصحفى (فى الخبر والمقال والتعليق) .

٣- يصل أقصى ارتفاع ن ف ص فى قصص الجنيات Fairy Tales وتتناقص تدريجيا فى الحكايات الشعبية Folk Tales ، ثم فى القصص والروايات المؤلفة .

٤- يمتاز الشعر الغنائى بارتفاع ن ف ص فى مقابل الشعر الموضوعى (المسرحى مثلا).

ومن أهم مؤثرات الصياغة أيضا طريقة العرض Mode of presentation تلك التى يلجأ إليها المنشئون فى الأعمال القصصية والروائية خاصة .

وقد استظهر أنتوش فى دراسته لبعض الأعمال الروائية فى الألمانية أربعة أنواع من طرق العرض هى :

١- الحوار الطبيعى (من النوع الذى تتضمنه المسرحيات) Genuine dialogue .

٢- حديث النفس Monologue .

٣- الكتابة السردية والوصفية الخالصة

Purely Narrative and discriptive writing

٤- الأحاديث المتناثرة فى الأجزاء السردية من النص .

ودلت المؤشرات الاحصائية فى بحثه على ما يلى :

أولا : أن قيمة ن ف ص فى الفقرات السردية والوصفية تكون أقل منها فى حديث النفس (المونولوج) ، وفى هذا أقل منها فى الحوار .

ثانيا : أن الأحاديث المتناثرة فى الأجزاء السردية تحتل مكانا وسطا من حيث قيمة ن ف ص بين الحوار والمونولوج .

ثالثا : أن قيمة ن ف ص فى المونولوج تكون أقل منها فى الحوار .

رابعا : أن قيمة ن ف ص مع السرد تكون أعلى إذا كان السرد من وجهة نظر شخصية (أى على لسان شخص ما) منها إذا كان السرد مجرد وصف مباشر على لسان المؤلف نفسه .

٥-٥ .

النوع الثانى من المؤثرات التى تؤدى إلى ارتفاع قيمة ن ف ص أو انخفاضها هو ما سميناه بمؤثرات المضمون . وهى إنما سميت كذلك لأنها تمارس تأثيرها على قيمة ن ف ص من خلال تأثيرها على المضمون ومن أهم هذه المؤثرات .

١- العمر Age : إذ يرتبط منحنى ن ف ص عادة بمراحل العمر ، فيميل إلى تسجيل قيم عالية فى الطفولة والشباب ، ثم يتجه إلى الانخفاض فى الكهولة . ومن ثم فإن قياس ن ف ص فى أعمال مؤلف ما بعد ترتيبها تاريخيا يكشف فى العادة عن وجود ميل إلى انخفاض قيمتها فى نتاج المراحل المتأخرة من العمر بالنسبة لنتاج المراحل المتقدمة منه .

٢- الجنس Sex : تميل قيمة ن ف ص إلى الارتفاع عند النساء، فى مقابل ميل واضح إلى انخفاضها عند الرجال . ويكون هذا الفرض واردا فى قياس النتاج الأدبى لدى النساء (أو ما شاعت تسميته بأدب المرأة) عند مقارنته بنظيره عند الرجال شرط أن تؤخذ المؤثرات الأخرى المتعلقة بالصياغة والمضمون فى الاعتبار.

٥-٦ .

ينبغى أن يكون واضحا أن الارتفاع والانخفاض فى قيمة ن ف ص إنما هو نسبى وليس مطلقا ، وكون القياس نسبيا يقتضى أن تكون دلالته محدودة بالنصوص التى تتم مقارنتها ، ويكتسب دلالته فى حدود هذه المقارنات .

وواضح أيضا أن هذا الارتفاع أو الانخفاض النسبى مرتبط بعدد من المؤثرات التى عالجناها فى الفقرتين السابقتين (ف ف ٥-٤ ، ٥-٦) . وهذه المؤثرات سواء كانت مؤثرات صياغة أو مؤثرات مضمون تمارس تأثيرها على قيمة ن ف ص فى

اتجاهات مختلفة ، فبعضها ينحو بها نحو الارتفاع وبعضها ينحو بها نحو الانخفاض . وقد تجتمع في النص الواحد مؤثرات من نوع واحد ، أي تعمل في اتجاه واحد : إما نحو الارتفاع وإما نحو الانخفاض . كما قد نجد في أحيان أخرى بعض النصوص مشتملا على مؤثرات تعمل في اتجاهات متعارضة بحيث يكون الأثر المتوقع لبعضها رفع قيمة ن ف ص ، والأثر المتوقع لبعضها الآخر هو خفض قيمة ن ف ص . وتكون النتيجة إما أن يضعف بعضها بعضا ، أو أن يلغى أحد الاتجاهين أثر الاتجاه المضاد ، كما قد يؤدى ذلك إلى تحييد دلالة ن ف ص في بعض الأحيان .

وسيأتي في الجانب التطبيقي ان شاء الله أمثلة موضحة لأكثر هذه الاحتمالات.

الفصل السادس

أمثلة تطبيقية من الأساليب النثرية

٦-١ .

ذكرنا فيما سبق (ف ٥ - ٥ .) أن منحنى ن ف ص فى إنتاج أى كاتب يرتبط عادة بمراحل العمر ، فيميل إلى تسجيل قيم عالية فى الطفولة والشباب ثم يتجه إلى الانخفاض فى الكهولة . ومن ثم فإن قياس ن ف ص فى أعمال مؤلف ما بعد ترتيبها تاريخيا يكشف فى العادة عن وجود ميل إلى انخفاض قيمتها فى نتاج المراحل المتأخرة من العمر بالنسبة لنتاج المراحل المتقدمة منه .

وحين خطر لنا أن نعالج عامل العمر وأثره على تطور ن ف ص فى نتاج مؤلف ما رأينا أن نقوم بفحص الأجزاء الثلاثة من «الأيام» لطه حسين حيث الترتيب الزمنى فى تأليفها وترتيب نشرها مقطوع به [1] . وقد اخترنا للدراسة عينة عشوائية تتكون من ٣٠٠ جملة وزعت على الأجزاء الثلاثة بواقع ١٠٠ جملة لكل جزء . وتحققت عشوائية العينة باختيارها على النحو التالى :

---

(١) نشر الجزء الأول من الأيام مسلسلا فى «الهلال» من ١٩٢٦/٢/١ إلى ١٩٢٦/٧/١ . أما الجزء الثالث فقد نشر مسلسلا فى «آخر ساعة» من ١٩٥٥/٣/٣٠ إلى ١٩٥٥/٦/٢٩ أسبوعيا .

يتكون الجزء الواحد من ٢٠ فصلا . وباختبار الجمل الخمس الأولى من كل فصل أصبح مجموع الجمل المختارة للجزء الواحد ١٠٠ جملة ، وللأجزاء الثلاثة ٣٠٠ جملة .

وبحساب ن ف ص فى الأجزاء الثلاثة ، وبالطريقة التى أسلفنا شرحها (ف ٥ - ٣ .) حصلنا على النتائج الآتية :

الجزء الأول : ن ف ص = ٤٫٦

الجزء الثانى : ن ف ص = ٣٫٨

الجزء الثالث : ن ف ص = ٣٫٤

وتشير هذه النتائج إلى أن قيمة ن ف ص تتناقص تناقصا تدريجيا فى الأجزاء الثلاثة على الترتيب ، وإلى تقارب قيمة ن ف ص فى الجزءين الثانى والثالث بحيث لا يتجاوز الفرق بينهما ٠٫٤ ، مما يشير إلى احتمال وصولها فى أواخر العمر إلى معدل أكثر استقرارا . وأما الفارق ما بين الجزء الأول والجزء الثانى فهو أكثر وضوحا (٠٫٨) ، وما بين الجزء الأول والثالث ١٫٢ . وهكذا يبدو أن الفرض الذى سقناه يمكن فى ضوء النتائج الاحصائية أن يكون صحيحا .

٦-٢ .

ونحن نتوقع من السيرة الذاتية باعتبارها جنسا أدبيا قوامه القص والسرد الشخصى والحديث عن الذكريات والمواقف المؤثرة على الكاتب منذ طفولته الباكرة إلى أن استوى كهلا مجربا - أن تتميز باتجاه ن ف ص فيها نحو الارتفاع النسبى فى مقابل النصوص التى يكتبها الكاتب ليعالج بها قضية علمية أو اجتماعية .

ولقد برهن حسابنا لقيمة ن ف ص في كتاب آخر من كتب طه حسين هو «مستقبل الثقافة في مصر» على صحة هذا الفرض إذا ما قورنت بقيمة ن ف ص في «الأيام» . والفارق بين الموضوعين واضح ، فعلى حين ينتمي «الأيام» إلى فن السيرة الذاتية يتناول الكتاب الثاني آراء طه حسين في نظام التعليم ، وطرق إصلاحه في مصر ، وتحديد الانتماء الثقافي لها .

وقد اخترنا للمقارنة ۳۰۰ جملة من الكتاب الثاني موزعة على فصوله الثلاثين بواقع ۱۰ جمل للفصل . وكانت الجمل المختارة هي العشر الأولى من كل فصل .

وبحساب ن ف ص في الكتاب خرجنا بأن قيمتها تبلغ (۰٫۲) . وهذه النتيجة ظاهرة الدلالة على أن للموضوع The Theme أثرًا على قيمة ن ف ص حتى في أسلوب الكاتب الواحد ، فبينما بلغت قيمتها في الجزء الأول من الأيام (٦ و ٤) ، (انظر ٦ - ١٠) نجدها في «مستقبل الثقافة في مصر» لم تتجاوز (٠ و ٢) بفارق وصل إلى (٦ و ٢) وهذا الفارق الكبير نسبيا يقل تدريجيا ليصبح (٦٫٨) بين مستقبل الثقافة والجزء الثاني من الأيام ، ومن ثم يكون هذا دليلا جديدا على أن فرضية بوزيمان الأولى القائلة بثبات هذه النسبة عند المنشئ بقطع النظر عن الموضوع الذي يتناوله تبدو غير صحيحة .

جانب آخر يختلف فيه أسلوب «الأيام» عن «أسلوب مستقبل الثقافة في مصر» وهو مدى ن ف ص The Range .

ونعني بالمدى هنا الفرق بين أعلى قيمة سجلتها ن ف ص في العمل الأدبي وبين أقل قيمة وصلت إليها .

ويتم حساب المدى بطرح أقل قيمة من أعلى قيمة . وهذا المدى قد يختلف من منشئ إلى آخر ومن عمل أدبي إلى آخر ، وهو اختلاف له دلالته أيضا .

وبحساب المدى فى «الأيام» سنجد أن أعلى قيمة سجلتها ن ف ص كانت فى الفصل الثالث عشر من الجزء الثالث وقد بلغت (١٧,٠) ، أما أقل قيمة لها فقد سجلتها العينة المأخوذة من الفصل الأول فى الجزء الأول وكانت (١,٠) . وبالطرح يتتج أن :

مدى ن ف ص فى «الأيام» = ١٧,٠ - ١,٠ = ١٦,٩ .

وبحساب المدى فى «مستقبل الثقافة» وجد أن أعلى قيمة سجلتها ن ف ص كانت فى الفصل السابع والعشرين (٤,٥) وأقل قيمة لها كانت فى الفصل الثالث (١,١) . وعلى ذلك يتتج أن :

مدى ن ف ص فى «مستقبل الثقافة» = ٤,٥ - ١,١ = ٣,٤ .

هذه النتيجة تؤكد فى رأينا مرة أخرى أثر الموضوع على ن ف ص وعلى مدى ن ف ص فى نفس الوقت ، حيث موضوعات «الأيام» بحكم كونها ذكريات ومذكرات أكثر تنوعا وتشعبا من موضوع «مستقبل الثقافة» وهكذا يرتبط المدى وتنوع النسبة بتنوع الموضوعات .

٦-٣ .

على أننا إذا انتقلنا بالسيرة الذاتية من طه حسين إلى كاتب آخر ذى أسلوب متميز هو عباس محمود العقاد فى كتابه «حياة قلم» ، وجدنا نمطا مختلفا من الكتابة يكاد يجمع القراء على أنه يتسم بالذهنية والصعوبة النسبية إذا ماقورن بأسلوب طه حسين.

والحق أن حساب ن ف ص فى الكتابين يقودنا إلى فروق ذات دلالة . ولتحقيق المقارنة قمنا باختيار عينة عشوائية من «حياة قلم» تتكون من ٣٠٠ جملة . وقد اشتمل فهرس الكتاب على ثلاثة عشر فصلا اخترنا من كل منها أول ثلاث وعشرين جملة باستثناء الفصل الأخير الذى اخترنا منه أربعا وعشرين جملة

وبحساب قيمة ن ف ص في كتاب العقاد من العينات المذكورة وجدناها تبلغ (١٫٨) .

أما المدى في كتاب العقاد فقد بلغ (٣٫٣) ، وذلك نتيجة حساب الفرق بين أعلى قيمة وهي ٤٫١ (وقد سجلتها ن ف ص في الفصل المعنون «ذكريات وشخصيات») وبين أقل قيمة وهي ١٫٠ (وقد سجلتها ن ف ص في الفصل المعنون «دين وفلسفة») .

ولتسهيل المقارنة نضع نتائجها في الصور الآتية :

جدول (١)

الكتاب	قيمة ن ف ص	المدى
الأيام	٣٫٩ *	١٦٫١
حياة قلم	١٫٨	٣٫٣

ونعتقد أن الأرقام المتضمنة في الجدول (١) ظاهرة الدلالة على أمور :

أولها : أن أسلوب «الأيام» أقرب إلى الطابع الأدبي والانفعالي على حين يبدو الطابع الذهني العقلاني أكثر ظهورا في أسلوب «حياة قلم» .

ثانيا : أن أسلوب الأيام أكثر حساسية واستجابة لتنوع الموضوع كما يتضح في حساب المدى ، على حين تبدو شخصية العقاد هي المسيطرة على أسلوبه مما يضعف أثر الموضوع على قيمة ن ف ص في كتابته . .

(*) هذا الرقم هو متوسط قيمة ن ف ص في الاجزاء الثلاثة كما ذكرناه في ف ٦ - ١ من هذا الكتاب .

ثالثا : أنه على الرغم مما قررنا، فى شأن كتابة العقاد من ضعف أثر الموضوع على أسلوبه فإننا نجد أن هذا الأثر لم يختف اختفاء تاما . ويكفى فى هذا الصدد أن نلحظ أن أعلى قيمة سجلتها ن ف ص فى «حياة قلم» كانت فى فصل بعنوان «ذكريات وشخصيات» وأن أقل قيمة لها كانت فى فصل بعنوان «دين وفلسفة» كما ذكرنا . ونعتقد أن مجرد المقارنة بين العنوانين يوحى بأثر الموضوع على تغير قيمة ن ف ص .

رابعا : اننا نتوقع فى ضوء هذه الأرقام أن تمثل دلالة ن ف ص خاصية من الخصائص الأساسية التى يمكن أن نميز بها بين أسلوب العقاد من أسلوب طه حسين . وأنها تصلح مؤشرا لتشخيص أسلوبى الكاتبين من حيث درجة الموضوعية ، وخاصيتا الانفعالية والذهنية ، وكذلك من حيث السهولة والصعوبة [٢] . ثم إن هناك فرقا جوهريا بين الأسلوبين ينعكس على نسبة الافعال إلى الصفات فيهما ، ذلك أن أسلوب العقاد فى كتابته أسلوب كتابى خالص ، أما أسلوب طه حسين فيقع وسطا ما بين أسلوب الحديث وأسلوب الكتابة نظرا لأن جميع كتبه مملاة بطبيعة الحال . ولقد ذكرنا من قبل أن لغة الحديث تتميز بارتفاع قيمة ن ف ص فيها على لغة الكتابة . وقد التفت العقاد إلى هذه الخاصية فى أسلوب طه حسين ، وميزها ببصيرته النفاذة ، ونعنى بهذه الخاصية وقوع أسلوبه وسطا بين لغة الحديث ولغة الكتابة ، فقال عنه : «إنه يكتب ولا ينسى أنه يتحدث ، ويتحدث ولا ينسى أنه يكتب» [٣] . وهذا دليل آخر على حساسية المقياس ودقته .

---

(٢) ثمة مقاييس خاصة لقياس درجة صعوبة الأسلوب . وقد استخدمنا واحدا منها فى بحث لنا عنوان : «قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب» : دراسة لنماذج من كتابات الرافعى والعقاد وطه حسين» حولية كلية الآداب ، جامعة الملك عبدالعزيز ، مج ١ ، ١٩٨١ ، ص ص ١٤١ - ١٦٩ .

(٣) العقاد : حياة قلم ، القاهرة ، مكتبة غريب ، بدون تاريخ ص ٢٤١ .

٦-٤ .

وإذا افترضنا أن النصوص التى اتخذناها موضوعا للمقارنة من «الأيام» و «مستقبل الثقافة فى مصر» و «حياة قلم» تنتمى إلى الأسلوب الأدبى بدرجات متفاوتة ، فإن النثر الصحفى فى عصرنا الحاضر يشكل أحد الاستعمالات المتميزة للغة العربية المعاصرة ، كما أنه يختلف من وجوه كثيرة عن النثر الذى كان سائدا فى الصحافة العربية فى أواخر القرن التاسع وأوائل العشرين .

ونعتقد أن حساب قيمة ن ف ص فى لغة الصحافة يمكن أن يمدنا بمؤشرات هامة فى مجال تشخيص الأساليب الصحفية سواء درست دراسة ديناميكية أو استاتيكية[٤]. والفرضية التى تبدو لى صحيحة فى هذا المجال أن لغة الصحافة اليوم تتميز باتجاه واضح نحو زيادة استعمال الصفات على الأفعال وهى تتميز بالتالى بانخفاض قيمة ن ف ص إذا ما قورنت بصحافة الأمس .

ونظرا لأن المادة المتاحة لنا أثناء تأليفنا لهذا الكتاب لم تمكنا من دراسة هذا الجانب دراسة مستوعبة فسنكتفى باختبار الجانب الثانى من الفرض وهو الخاص بلغة الصحافة المعاصرة . وقد قمنا بحساب قيمة ن ف ص فى أخبار الصفحة الأولى من جريدة «الندوة» السعودية (بتاريخ ١٤٠٠/٣/٦ هـ - ١٩٨٠/١/٢٤ م) ، وجريدة «الشرق الأوسط» (بتاريخ ١٤٠٠/٣/٨ هـ - ١٩٨٠/١/٢٦ م) ، وكانت النتائج على النحو التالى :

جريدة «الندوة» : ن ف ص = ٧ر.

جريدة «الشرق الأوسط» : ن ف ص = ٧ر.

---

(٤) انظر ٣ - ٤ من هذا الكتاب .

مقال المحرر في «الندوة» : ن ف ص = ٦ر.

مقال المحرر في «الشرق الأوسط» : ن ف ص = ٨ر.

وفي ضوء هذه النتائج يمكن تسجيل الملاحظتين الآتيتين :

١ - انخفاض قيمة ن ف ص في الأسلوب الصحفي بالنسبة لغيره من الأساليب الأدبية.

٢ - تجانس الأسلوب الصحفي في الصحف السعودية (وربما العربية) من حيث هذه الخاصية .

أما دراسة تطور الأسلوب الصحفي تاريخيا فأمر نرجو أن يتاح انجازه لنا أو لغيرنا من الباحثين . وهو مجال جدير بأن تنصرف إليه البحوث اللغوية والأسلوبية الجادة .

الفصل السابع

الأسلوب فى المسرحية

٧-١ .

يكتسب استخدام هذا المقياس فى تشخيص أسلوب المسرحية أهمية خاصة . وذلك لما تتميز به المسرحية من تعقد من حيث اللغة المستخدمة فيها ، ونماذج الشخصيات وتنوع الحوادث والحوار .

ولقد سبق أن ذكرنا فرضيتين تتعلقان بالمؤثرات التى تؤدى إلى ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص فى الكلام [١] .

أولاهما : أن الكلام المنطوق يمتاز بارتفاع قيمة ن ف ص فى مقابل انخفاضها فى الكلام المكتوب .

وثانيهما : أن النصوص الشعرية تمتاز بارتفاع قيمة ن ف ص فى مقابل النصوص النثرية .

وإزاء هاتين الفرضيتين تبرز قضيتان هامتان عند دراسة الأسلوب فى المسرحية حول طبيعة هذا الأسلوب من حيث ارتفاع قيمة ن ف ص أو انخفاضها ، ذلك أن

---

(١) انظر هذا الكتاب ف ٥ - ٤ .

المسرحية تكتب لينطق بها الممثلون على المسرح . وإذن فهل تكون طبيعة الأسلوب فيها أقرب إلى الكلام المكتوب أم إلى الكلام المنطوق . تلكم هى القضية الأولى [2] .

أما القضية الثانية فتطرح المشكلة نفسها ولكن بالمقارنة بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية فى الأدب العربى ، ذلك أننا إذا افترضنا أن المسرحية النثرية أكثر قربا من الكلام العادى فإن معنى ذلك أن تسجل ن ف ص فى المسرحية النثرية قيمة أعلى من قيمتها فى المسرحية الشعرية . أما إذا نظرنا إلى المشكلة من زاوية التمييز بين الشعر والنثر فإن النتيجة ستكون عكس ما ذكرنا تماما ، أى أن قيمة ن ف ص فى المسرحية الشعرية ستكون أعلى من قيمتها فى المسرحية النثرية بسبب ما تتميز به النصوص الشعرية من خاصية ارتفاع قيمة ن ف ص فيها بالنسبة للنصوص النثرية .

وفى محاولة لاستخدام القياس ن ف ص فى تحليل أساليب المسرحيات العربية قمنا بإحصاء شامل لقيمة ن ف ص فى مسرحيات أحمد شوقى التالية :

١- مصرع كليوباترا .

٢- مجنون ليلى .

٣- الست هدى .

٤- أميرة الأندلس .

وقد انتهينا من الاحصاءات إلى نتائج ، وفى الفقرات التالية تسجيل لهذه الاحصاءات وتحليل لها ، واستخلاص لنتائج التحليل .

---

(٢) طرح هذه القضية من قبل فردريك أنتوش وانتهى إلى أن المسرحية «لابد أن تحتل مكانا وسطا بين المنطوق والمكتوب» انظر : F. Antosch, op. cit., p. 58 .

٧-٢ .

نبدأ فنسجل ما خرجنا به من نتائج حساب النسبة الكلية ، أى قيمة ن ف ص فى كل مسرحية من المسرحيات السابق ذكرها ، وهذه هى :

مصرع كليوباترا : ن ف ص = ٦ر٧

مجنون ليلى : ن ف ص = ٨ر٧

الست هدى : ن ف ص = ٩ر١٠

أميرة الأندلس : ن ف ص = ٠ر٥ .

وتعطينا هذه الأرقام نتائج ذات دلالة نوجزها فيما يلى :

أولا : بما أن شوقى قد كتب جميع مسرحياته الشعرية والنثرية بالفصحى ، وبما أن الفصحى ليست لغة الحياة المنطوقة فى مجالات الاستعمال اليومى - لذا ، فقد أدى ذلك إلى تحييد التقابل بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة ، وبين الفصحى واللهجات . وقد نتج عن هذا أن فقد المؤثران الموجهان لارتفاع ن ف ص تأثيرهما ، وأفسحا المجال لمؤثر آخر وهو التقابل بين الشعر والنثر ، وقد ظهر ذلك فى الفارق الواضح بين قيمة ن ف ص فى مسرحية أميرة الأندلس ، وهى المسرحية النثرية الوحيدة وباقى المسرحيات الشعرية الثلاث كما هو مبين بالنسب الكلية .

ثانيا : يظهر أثر اقتراب شوقى من اللغة المنطوقة واضحا فى مقارنة قيمة ن ف ص فى مسرحية «الست هدى» بالمسرحيتين الشعريتين الأخريين ، فعلى بحين تستمد «مجنون ليلى» موضوعها من التراث العربى القديم ، وتستمد «مصرع كليوباترا» موضوعها من التاريخ المصرى القديم ابان دولة البطالسة - نجد مسرحية «الست هدى» تستمد موضوعها العصرى من الحياة اليومية فى حى الحنفى بالقاهرة ،

وعلى حين تندرج المسرحيتان الأوليان تحت ما يمكن تسميته بالمآسى التاريخية والعاطفية ، وتقوم أساسا على فكرة الصراع بين الحب والواجب - تمثل «الست هدى» نمطا فريدا فى مسرحيات شوقى ، إذ هى كوميديا اجتماعية نقدية ساخرة تخلص فيها شوقى تماما من صيغة الصراع بين الحب والواجب ، وقدم شخصيات من الواقع اليومى المعاش فى زمانه. وكان لذلك أثره الواضح على اللغة التى استعملها فى مسرحيته حيث دخلت تعبيرات الحياة اليومية فى إطار الشعر الفصيح ، وتجاورت مع غيرها من المفردات والتعبيرات فى معجم اللغة الأدبية على نحو أبرز من الطابع الفكاهى للمسرحية [٣] .

ثالثا : فى ضوء المقارنة السابقة نلاحظ ارتفاع قيمة ن ف ص فى «الست هدى» . وقد جاء هذا الارتفاع نتيجة لتضافر عاملين كلاهما ينزع بقيمة ن ف ص نحو الارتفاع ، وهذان العاملان هما :

---

(٣) ان أيسر مقارنة بين اللغة التى كتبت بها المسرحيات الثلاث توصل إلى هذه النتيجة ، ومن يستمع إلى شوقى وهو يقول على لسان المجنون :

إذا طاف قلبى حولها جن شوقه   كذلك يطغى الغلة المنهل العذب

يحن إذا شطت ويصبو إذا دنت   فيا ويح كم يحنو وكم يصبو

أو وهو يقول على لسان أنطونيوس :

ردى على هامتى الغار التى سلبت   فقبلة منك تعلوها هى الغار

= تقول من يستمع إلى لغة شوقى فى هاتين المسرحيتين يعجب من مقدرته على صياغة مثل هذه الابيات على لسان «الست هدى» حين تصف أحد أزواجها .

يرحمه الله وإن لم   أر لون قرشه

عشت اثنتين معه   لم انتفع بقرشه

لو لم يمت لمت من   جبنه وغشه

يدب كالخلوف فى   خروجه من قشه

وما استرحت ليلة   من طحنه ودشه

ومن تلال جبره   ومن جبال دبشه

(أ) كونها شعرا .

(ب) كونها بحكم موضوعها ومعجمها والتراكيب اللغوية المستعملة فيها أقرب المسرحيات الثلاث إلى لغة الحياة المنطوقة .

وهكذا تعطينا هذه المسرحية مثالا جيدا لعمل أدبى تعمل فيه المؤثرات فى اتجاه واحد نحو زيادة ن ف ص مما جعلها تصل إلى ٩ر١٠ وهى أعلى قيمة فى المسرحيات الأربع [٤] .

رابعا : نمط اللغة المستخدمة فى المسرحيتين الأوليين : «مصرع كليوباترا» و «مجنون ليلى» فصيح خالص . وهو بذلك أقرب إلى اللغة المكتوبة . وهما فى الوقت نفسه مسرحيتان شعريتان . والخاصية الأولى تنزع بقيمة ن ف ص نحو الانخفاض . أما الخاصية الشعرية فتنزع بها نحو الارتفاع . وهنا نجد العاملين المؤثرين فى قيمة ن ف ص يعملان فى اتجاهين متضادين بحيث يمكن أن نفترض أن كليهما أضعف تأثير الآخر . ومن ثم احتلت قيمة ن ف ص فيهما مكانا وسطا بين مسرحية «الست هدى» والمسرحية النثرية الوحيدة «أميرة الأندلس» [٥] .

خامسا : تقدم لنا «أميرة الأندلس» مثالا واضحا على القسم الثالث من حيث كونها مسرحية نثرية من جهة ، وكونها ذات لغة فصيحة خالصة . وكلتا الخاصيتين : كونها نثرية وكونها فصيحة اللغة أى أقرب إلى اللغة المكتوبة يؤدى إلى انخفاض قيمة ن ف ص . وبذلك نجد العاملين المؤثرين يعملان فى اتجاه واحد نحو

---

(٤) انظر ف ٥ - ٦ . من هذا الكتاب .

(٥) انظر الموضع السابق .

الانخفاض . وهذا واضح فى قيمة ن ف ص فى المسرحية حيث تسجل أكثر القيم انخفاضا بين المسرحية كلها .

وهكذا تعطينا المسرحيات الأربع أمثلة على حالات ثلاث يمكن أن نلاحظها فى عمل هذه المؤثرات .

الحالة الأولى : حين تكون غالبية المؤثرات فى العمل الأدبى من النوع الذى ترتفع معه قيمة ن ف ص (حالة «الست هدى») .

الحالة الثانية : حين تكون غالبية المؤثرات فى العمل الأدبى من النوع الذى تنخفض معه قيمة ن ف ص (حالة «أميرة الأندلس») .

الحالة الثالثة : حين تجتمع فى العمل الأدبى مؤثرات تعمل فى اتجاهين متضادين (حالة «مجنون ليلى» و «مصرع كليوباترا» [٦] .

٧-٣ .

سنأخذ الآن فى تتبع توزيع قيم ن ف ص فى كل مسرحية من المسرحيات المذكورة لرصد مدى ارتباط هذا التوزيع بطبيعة العوامل المؤثرة على لغة النص سواء كانت مؤثرات تتعلق بالصياغة أو بالمضمون . وهذه هى النتائج التفصيلية لحساب قيمة ن ف ص ومدى ن ف ص فى كل مسرحية :

---

(٦) انظر للمقارنة بين المسرحيات الأربع الشكل «٥» .

أولا : مصرع كليوباترا :

الفصل الأول :

المنظر الأول : ن ف ص = ١ر٧

المنظر الثانى : ن ف ص = ٠ر٧

متوسط الفصل الأول : ن ف ص = ٠ر٧

الفصل الثانى :

ن ف ص = ٧ر٩

الفصل الثالث :

ن ف ص = ٥ر٦

الفصل الرابع :

ن ف ص = ١ر٧

المدى فى المسرحية = ٢ر٣

ثانيا : مجنون ليلى :

الفصل الأول :

ن ف ص = ٦و١٠

الفصل الثانى :

ن ف ص = ١ر١٥

الفصل الرابع :

المنظر الأول : ن ف ص = ٣ر٦

المنظر الثانى : ن ف ص = ١٧٫١

متوسط الفصل الرابع : ن ف ص = ٩٫٤

الفصل الخامس :

ن ف ص = ٧٫١

المدى فى المسرحية = ١١٫٠

ثالثا : «الست هدى»

الفصل الأول : ن ف ص = ٦٫٨

الفصل الثانى : ن ف ص = ١٨٫٣

الفصل الثالث : ن ف ص = ٧٫٦

المدى فى المسرحية = ١١٫٥

رابعا : «أميرة الأندلس»

الفصل الأول :

المنظر الأول : ن ف ص = ٢٫٦

المنظر الثانى : ن ف ص = ٣٫١

المنظر الثالث : ن ف ص = ٣٫٤

متوسط الفصل الأول : ن ف ص = ٢٫١

الفصل الثانى :

ن ف ص = ٤٫٤

الفصل الثالث :

ن ف ص = ٢ر٧

الفصل الرابع :

ن ف ص = ٩ر٤

الفصل الخامس :

المنظر الأول : ن ف ص = ٠ر٧

المنظر الثانى : ن ف ص = ٠ر٥

المنظر الثالث : ن ف ص = ٦ر٤

متوسط الفصل الخامس : ن ف ص = ٥ر٥

المدى فى المسرحية = ٦ر٤

٧-٤ .

ونقدم الآن لتحليل هذه البيانات بثلاثة من الفروض وضعت موضع الاختبار فى الدراسات الأسلوبية التى قام بها بوزيمان وشليشمان وتوبياقر وأنتوش وغيرهم . ونحن فى تطبيق هذه الفروض نحاول أن نختبر صحتها بفحص مسرحيات شوقى الأربع . وهذه الفروض الثلاثة هى :

أولا : أن لغة حديث النفس monologue والأحاديث الطويلة نسبيا يصاحبها عادة انخفاض قيمة ن ف ص . على حين ترتفع هذه القيمة فى الحوار والأحاديث القصيرة المتسمة بالحيوية .

ثانيا : ينشأ عن الفرض السابق أن قيمة ن ف ص تصلح أيضا مؤشرا

إحصائيا لقياس درامية المسرحية وحيوية الموقف والحوار ، بحيث يكون ارتفاعها دليلا على قوة الجانب الدرامى وانخفاضها دليلا على ضعف هذا الجانب .

ثالثا : أن قيمة ن ف ص - أو تنوعها إذا شئنا الدقة - تصلح أيضا مؤشرا احصائيا لقياس علاقة المنشىء بشخصيات مسرحيته ، إذ تظهر براعة المنشىء فى تحرير أسلوب هذه الشخصيات من سيطرة أسلوبه الفردى الخاص ، وبذلك تتميز أساليبها وتتنوع على نحو يظهر حيويتها الدرامية على المسرح .

ويتحصل لنا مما سبق تأسيس العلاقات بين قيمة ن ف ص والظواهر السابقة على النحو التالى :

١- الارتباط بين تنوع (أو عدم تنوع) قيمة ن ف ص وبين حيوية (أو نمطية) شخصيات المسرحية .

٢- الارتباط بين ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص وبين زيادة (أو نقص) كم المونولوجات والأحاديث الطويلة .

٣- الارتباط بين منحنى قيمة ن ف ص فى المسرحية والتطور الدرامى لأحداث المسرحية ، إذ الغالب أن تسجل ن ف ص أعلى قيمة لها حين يصل التوتر فى الموقف الدرامى ذروته باتجاه الأحداث نحو عقدة المسرحية ، وتنخفض القيمة مع ضعف توتر الأحداث وانحلال العقدة المسرحية .

ولنأخذ الآن فى اختبار المسرحيات فى ضوء هذه الفروض .

٧-٥ .

نلاحظ ابتداء ان قيمة ن ف ص فى «مصرع كليوباترا» هى أقلها تنوعا بين مسرحيات شوقى الشعرية ، إذ تسجل قيمة ن ف ص فى فصولها الأربعة على الترتيب : ٧ ، ٩٫٧ ، ٥٫٦ ، ٧٫١ بمدى قدره ٣٫٢ .

فهل لذلك ارتباط لما يبدو في المسرحية من طغيان شخصية المؤلف على شخصيات مسرحيته بحيث أحالهم إلى شخصيات نمطية يضع في أفواهها آراءه وتقييمه للأحداث بطريقة فجة مستعلنة ؟

الحق أن قارىء المسرحية أو مشاهدها يرى فيها شخصية شوقي «المحامي» بارزة ومسيطرة على الشخصيات المسرحية . فلقد انتدب نفسه للدفاع عن كليوباترا إزاء «الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية بحكم الثلاثة القرون التي قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل مستقلين عن كل نفوذ إلا من العمل المتصل بمجد مصر ورفاهيتها» [٧] . وقد أدى ذلك إلى أن أصبحت علاقة الشاعر بشخصيات مسرحيته شبيهة بالعلاقة بين اللاعب في مسرح العرائس وما يحركه من الدمى .

ويبدو أن الشاعر قد اتخذ من دفاعه عن انتماء كليوباترا لمصر وسيلة فنية يدافع بها عن انتمائه المصري ضد شانئيه وحاسديه - وما كان أكثرهم - أولئك الذين غمزوه في مصريته ، ولقبوا منافسه حافظ إبراهيم بشاعر النيل إيحاء بالتفاوت بينهما في أصالة الانتماء . ومن هنا كانت قضية كليوباترا بالنسبة لشوقي قضية شخصية في المقام الأول . وقد اقتضاه تبريره لمواطن الريبة في تاريخ كليوباترا تقديم شروح طويلة مسهبة في بعض المواقف مما زاد من طول المونولوجات في المسرحية على ما سنبينه في الفقرة التالية إن شاء الله .

وإذا استحضرنا ذلك كله أمكننا أن نؤكد صحة الفرض الأول الذي يتخذ من درجة تنوع ن ف ص مؤشرا احصائيا لتشخيص طبيعة العلاقة بين المؤلف وشخصيات مسرحيته ، بحيث ترتبط زيادة درجة تنوع ن ف ص بحيوية الشخصيات وتميز سلوكها اللغوي كما يرتبط انخفاض درجته بنمطية الشخصيات وشحوب تميزها لغويا .

---

(٧) هذا النص مقتبس من النظرات التحليلية الملحقة بنص المسرحية .

ويؤكد ذلك الارتباط ما نراه من تنوع نسبى واضح فى قيمة ن ف ص بالنسبة للمسرحيتين الشعريتين الأخريين ، حيث نجد المدى يسجل فرقا لايمكن تجاهله وهو (١١) فى «مجنون ليلى» و (١١،٥) فى «الست هدى» إذا ما قورنتا بالمدى (٣،٢) فى «مصرع كليوباترا»[٨] . ولعل ذلك راجع إلى أن «شوقى» لم يكن مضطرا فى مسرحية تستمد موضوعها من تراث الحب العذرى القديم أو مسرحية اجتماعية فكاهية أن يعلن عن نفسه ، ويكبل شخصياته ، كما فعل عندما أخذ على عاتقه مهمة الدفاع عن مصرية كليوباترا وتبرئة ساحتها .

٧-٦ .

حين نرتب المسرحيات الشعرية من حيث قيمة ن ف ص ومداها ترتيبا تصاعديا يبدأ بالقيمة الأقل وينتهى بالقيمة العليا فسنجدها تبدأ بمصرع كليوباترا ثم مجنون ليلى وتنتهى بالست هدى أعلى المسرحيات الثلاثة قيمة من حيث ن ف ص .

ولاختبار الفرضين الثانى والثالث[٩] قمنا بإحصاء المقطوعات الشعرية التى اتخذت شكل مونولوجات فى المسرحيات الثلاث تبعا لعدد أبيات كل مقطوعة إلى الفئات الآتية :

١- مقطوعات تتكون من ١٠ إلى ١٥ بيتا .

٢- مقطوعات تتكون من ١٦ إلى ٢٠ بيتا .

٣- مقطوعات تتكون من ٢١ بيتا فأكثر .

---

(٨) انظر لمقارنة التنوع بين المسرحيات الشعرية الثلاث الرسم البيانى رقم ٥ .

(٩) انظر ب ٧ - ٤ . من هذا الكتاب .

واشترطنا أساسا لاحصاء هذه المقطوعات فى المسرحيات الثلاث عدم تغير الوزن أو القافية أثناء التوالى بحيث إذا تغير الوزن أو القافية عوملت كل منهما على أنها قطعة مستقلة .

ويتضمن الجدول (٣) احصاء مقارنا بعدد المقطوعات الطويلة موزعة حسب الفئات السابقة الذكر فى المسرحيات الثلاث ، كما يتضمن - تسهيلا للمقارنة - قيمة ن ف ص فى كل فصل من الفصول .

ويفسر لنا الجدول (٣) مجموعة من الأمور :

أولها : غلبة الطابع الغنائى على الطابع الدرامى فى «مصرع كليوباترا» على وجه الخصوص ، وفى «مجنون ليلى» بدرجة أقل . وظهور الطابع الدرامى فى «الست هدى» .

ويظهر ذلك من أن مجموع المقطوعات الطويلة فى «مصرع كليوباترا» يبلغ ٢٠ مقطوعة ، وفى «مجنون ليلى» ١٤ مقطوعة ، على حين تختفى المقطوعات الطويلة من «الست هدى» نهائيا .

وقد تناول القضية من منظور نقدى الناقدان على الراعى ومحمد مصطفى هدارة[١٠] ، وكلا الناقدين يؤكد ضعف الجانب الدرامى فى مسرحيات شوقى . ويستثنى الراعى مسرحية «الست هدى» ويشمل بحكمه ما سواها من مسرحيات فيقول «إن شوقى كان فيها شاعرا غنائيا أكثر منه شاعرا دراميا» ، «وأنه كان يبدع القصائد الغنائية ، ويعطيها لأبطاله كى يترنموا بها»[١١] .

---

(١٠) انظر : محمد مصطفى هدارة : «البناء الدرامى فى مسرحية مجنون ليلى» فى كتابه «مقالات فى النقد الأدبى» ، ص ١٤٠ - ١٤٢ .

(١١) على الراعى : «المسرح فى الوطن العربى» . الكويت ، ١٩٨٠ ، ص ١٦١ .

جدول (٢)

إحصاء مقارن بالمقطوعات الطويلة فى المسرحيات الثلاث

وقيمة ن ف ص

	عدد المقطوعات فى مصرع كيلوباترا				عدد المقطوعات فى مجنون ليلى					عدد المقطوعات فى الست هدى		
الفئات (عدد الأبيات)	الفصل ١	الفصل ٢	الفصل ٣	الفصل ٤	الفصل ١	الفصل ٢	الفصل ٣	الفصل ٤	الفصل ٥	الفصل ١	الفصل ٢	الفصل ٣
١٠ - ١٥	٤	١	٣	٣	--	١	٤	٤	٢	--	--	--
١٦ - ٢٠	--	--	٢	٣	--	--	--	--	٢	--	--	--
٢١ فأكثر	١	--	١	٣	--	--	--	--	--	--	--	--
ن ف ص	٧	٩٫٧	٦٫٥	٧٫١	١٠٫٦	٦٫١	١٥٫١	٩٫٤	٧٫١	٦٫٨	١٨٫٣	٧٫٦

ثانيها : أن ن ف ص تسجل أعلى قيمة لها في «مصرع كليوباترا» في الفصل الثاني حيث يوجد أقل عدد من المقطوعات الطويلة .

ثالثها : يقترن اختفاء المقطوعات الطويلة من «الست هدى» بوضوح الطابع الدرامي واختفاء الغنائية . وإلى ذلك يشير الدكتور على الراعي من منظور نقدي فيقول عن هذه المسرحية : «انها المسرحية الوحيدة التي نجحت دراميا»[١٢] ، ويقول أيضا : «باستثناء الست هدى لم يتحقق المسرح الشعري على يدى شوقى»[١٣] . وهكذا تؤكد المعطيات الاحصائية سلامة الحكم النقدي ، ويعتضد الحكم النقدي بدلالة المعطيات الاحصائية .

رابعها : يظهر من الجدول (٢) أن أقل قيمة سجلتها ن ف ص في «مجنون ليلى» كانت في الفصل الثاني بالرغم من عدم اشتمال هذا الفصل إلا على مقطوعة واحدة من الطوال . على حين ترتفع النسبة في الفصلين الثالث والرابع مع اشتمال كل منهما على أربع مقطوعات طوال . وقد يبدو أن ذلك يثير صعوبة في طريق الفرض . ولكنا سنعرض لتفسير ذلك في الفقرة التالية إن شاء الله .

٧-٧ .

تبقى أمامنا مناقشة مسألة الارتباط المفترض بين ارتفاع (أو انخفاض) قيمة ن ف ص والتطور الدرامي في المسرحيات المذكورة . ولنبدأ بمناقشتها في مسرحية «مصرع كيلوباترا» .

---

(١٢) على الراعي : المرجع السابق ، ص ١٦٢ .
(١٣) السابق : ١٦٥ .

يمثل الفصل الثانى نقطة التحول فى أحداث المسرحية كلها . وتدور أحداث هذا الفصل فى حجرة الولائم بالقصر الملكى ، حيث تقيم كليوباترا حفلا غنائيا راقصا فى تلك الليلة المشهودة التى أعقبت انتصارا غير حاسم حققه أنطونيوس على أوكتافيوس، ومهدت فى الوقت نفسه للهزيمة الساحقة التى قضت على أنطونيوس وكليوباترا قضاء تاما ، وقادته إلى الانتحار بالسيف ، وكليوباترا إلى الانتحار بلدغة الأفعى . ويتميز جو الحفل عادة بسيادة الطابع الحوارى ، وتوزيع الأدوار على عدد كبير من القواد والجنود الرومانيين والمصريين ، وما تليث الأحداث بعد هذا الفصل أن تتكشف جميعها ، ويصبح كل شىء فى حكم المتوقع ، ويصحب هذه الاحداث الخالية من أى مفاجأة مجموعة من طوال القصائد حفل بها الفصلان الأخيران جاوز بعضها فى طوله الثلاثين بيتا .

وتسجل قيمة ن ف ص فى الفصل الثانى أعلى رقم لها (٩٫٧) على حين ينخفض الرقم فى الفصول السابقة واللاحقة (انظر الرسم البيانى رقم ١) ، ومن ثم يتبين أن ارتفاع قيمة ن ف ص مرتبط بقلة المونولوجات وسيادة طابع الحوار ، كما انخفاضها مرتبط – على العكس من ذلك – بطغيان المونولوجات على الحوار .

كذلك يتبين لنا مما سبق أن منحنى ن ف ص فى المسرحية قد سار جنبا إلى جنب مع تطور الأحداث حيث سجلت ن ف ص أعلى قيمة لها مع ذروة التأزم فى أحداث المسرحية .

أما ضعف ن ف ص فى المسرحية بوجه عام إذا ما قورنت بالمسرحيتين الشعريتين الأخريين فمرجعه فى رأينا إلى وجود مؤثرين متضادين فى الاتجاه :

أولهما : الشعر وهو اتجاه ينزع بالنسبة نحو الارتفاع .

وثانيهما : حديث النفس (المونولوجات) وهو اتجاه ينزع بها نحو الانخفاض . وقد كانت القيمة التى سجلها الاحصاء محصلة تأثير هذين المؤثرين معا .

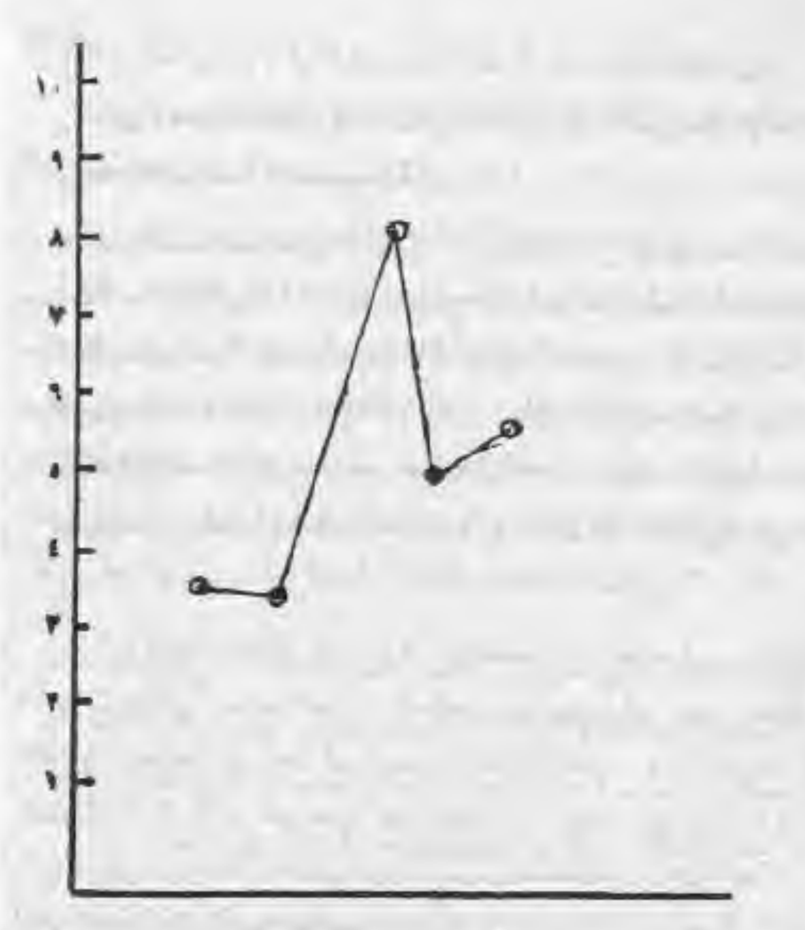
٧-٨ .

وفى «مجنون ليلى» نجد موقفا مشابها حين نتتبع مسار الأحداث . (ولتتابع الشرح باستخدام الرسم البيانى رقم ٢) .

تبدأ المسرحية بمنظر السامر ، وهو يشبه فى طابعه العام منظر الحفل فى مسرحية مصرع كليوباترا ، ففيه يتجمع عدد كبير من الفتية والفتيات يديرون بينهم أحاديث يختلط فيها السمر البرىء بالمناقشات السياسية ، وحكاية مغامرات الصيد . ثم ظهور «قيس» على مسرح الأحداث ، ولقاؤه بغريمه «منازل» ، وما دار بينه وبين «ليلى» من شكوى ونجوى ، وما انتابه من اغماء . وينتهى الفصل بثورة شديدة من «المهدى» والد «ليلى» وطرده قيسا من داره . وفى هذا الفصل الحافل بالأحداث الحية والحوار نجد قيمة ن ف ص تسجل ارتفاعا واضحا يصل إلى (١٠ر٦) .

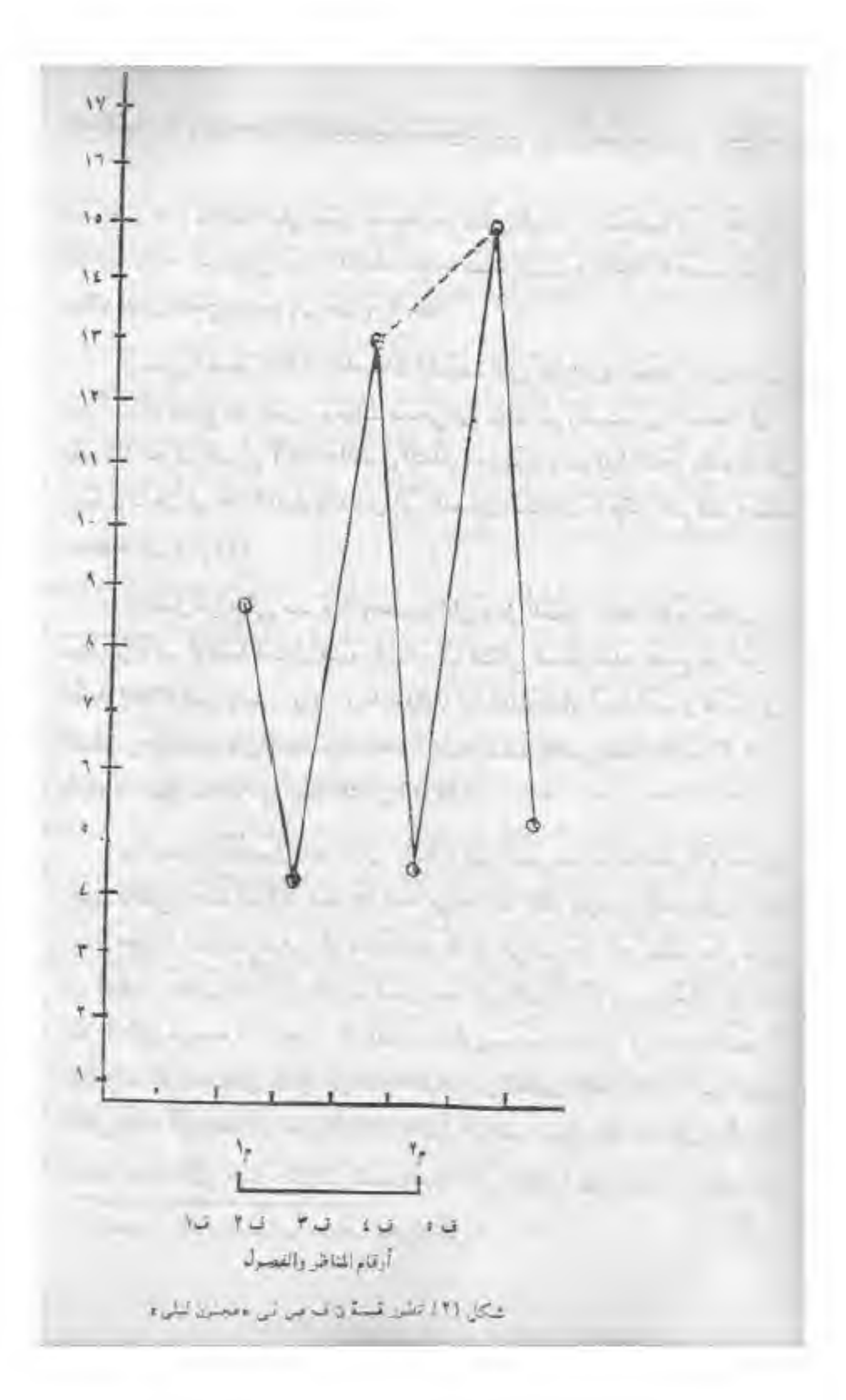
أما الفصل الثانى فقد خلا من المطولات ، ولكنه تميز بانعدام الحيوية فى الأحداث وتوالى أغنيات الحداة . وقد قصد شوقى فيه إلى تصوير عزوف «قيس» عن الطعام ، وهيامه على وجهه فى البيد ، وانشاده الشكوى . ولا تكاد تجد فى هذا الفصل شيئا ذا بال الا لقاءه بابن عوف أمير الصدقات ، ووعد ابن عوف له بأن يكون شفيعه إلى «ليلى» ووالدها . فليس عجيبا إذن أن تنخفض ن ف ص انخفاضا واضحا يمثل أدنى قيمة لها فى المسرحية كلها (٦ر١) .

لكننا ما نأتى إلى الفصل الثالث حتى تدب الحيوية فى الأحداث والحوار ، وتعدد الأطراف المشاركة فيه ، وتظهر الصراعات الأساسية فى المسرحية واضحة . وحين يدخل قيس فى ركاب ابن عوف مضارب بنى عامر تدخل المسرحية مجال التحول الحاسم الذى ينتهى برفض ليلى الزواج من قيس خضوعا لسلطان التقاليد ، واعلانها قبول ورد زوجا لها . وفى أثناء ذلك نجد حجم الجماهير يتزايد على المسرح ، وتتعالى صيحاتهم مطالبين أبا ليلى بألا يستجيب لشفاعة الشافعين ، ثم ينهض من بينهم «منازل» غريم قيس ليستثمر الفرصة السانحة ، محاولا فى خطبة طويلة أن يستميل عواطف



شكل (١)

تطور قيمة ن ف ص فى «مصرع كليوباترا»



شكل (٢) تطور قصة ق ف ص في «مجنون ليلى»

الجماهير بادئا بالثناء على قيس كأحسن ما يكون الثناء ، ومنتهيا في دهاء إلى المطالبة بقتله . ثم ترتفع حرارة المناقشة عندما يتدخل «بشر» كاشفا ألاعيب منازل ، ويكاد يؤدى اللجاج بينهما إلى صراع وتماسك .

وينتهي الفصل الثالث باللحظات الحاسمة التي تقرر فيها مصير ليلى وقيس حين أبت أن تتزوج من قيس . وخيبت مسعى ابن عوف بأن رضيت «وردا» بعلا لها . ومن هذا العرض السريع لأحداث الفصل الثالث نستطيع أن نتوقع ارتفاعا ملحوظا في قيمة ن ف ص في هذا الفصل بالقياس إلى الفصلين السابقين ، وهكذا كان فقد وصلت قيمتهما إلى (١٥ر١) .

والفصل الرابع في مسرحية «مجنون ليلى» هو الفصل الوحيد الذى يتكون من منظرين ، أما أولهما فمنظر قرية الجن . وأما الثانى فمنظر لقاء يجمع بين أطراف المأساة الثلاثة قيس وليلى وورد . ويلفت نظرنا هنا التفاوت الدال بين قيمة ن ف ص في المنظرين حيث تسجل القيمة انخفاضا شديدا ملحوظا في المنظر الأول (٣ر٦) . وارتفاعا كبيرا مفاجئا في المنظر الثانى (١٧ر١) .

ولا يحتاج تفسير ذلك - في رأينا - إلى كبير عناء . فالمنظر الأول يكاد يكون مقطوع الصلة تماما بما قبله وبما بعده من أحداث فلقد كان مرور قيس بقرية الجن حادثا عارضا اصطنعه شوقى بأن جعله يضل طريقه في الصحراء وهو يطلب ديار ليلى في ثقيف . وينتهى المنظر بسؤال من قيس يوجه إلى شيطانه «الأموى» يسأله أن يدله على الطريق فيصفه له . وهو سؤال أشبه ما يكون بحسن التخلص في عمود الشعر . ويعبر محمد مصطفى هدارة عن هذه الحقيقة من المنظور النقدى فيقول عن المنظر الثانى إنه «كان يجب أن يكون امتدادا للفصل الثالث» مقررا بذلك أن منظر قرية الجن مقحم اقحاما على البناء الدرامى للمسرحية [١٤] . امثلنا تطور قيمة ن ف ص في

(١٤) هدارة : البناء الدرامى في مسرحية مجنون ليلى : ص ١٤٢ .

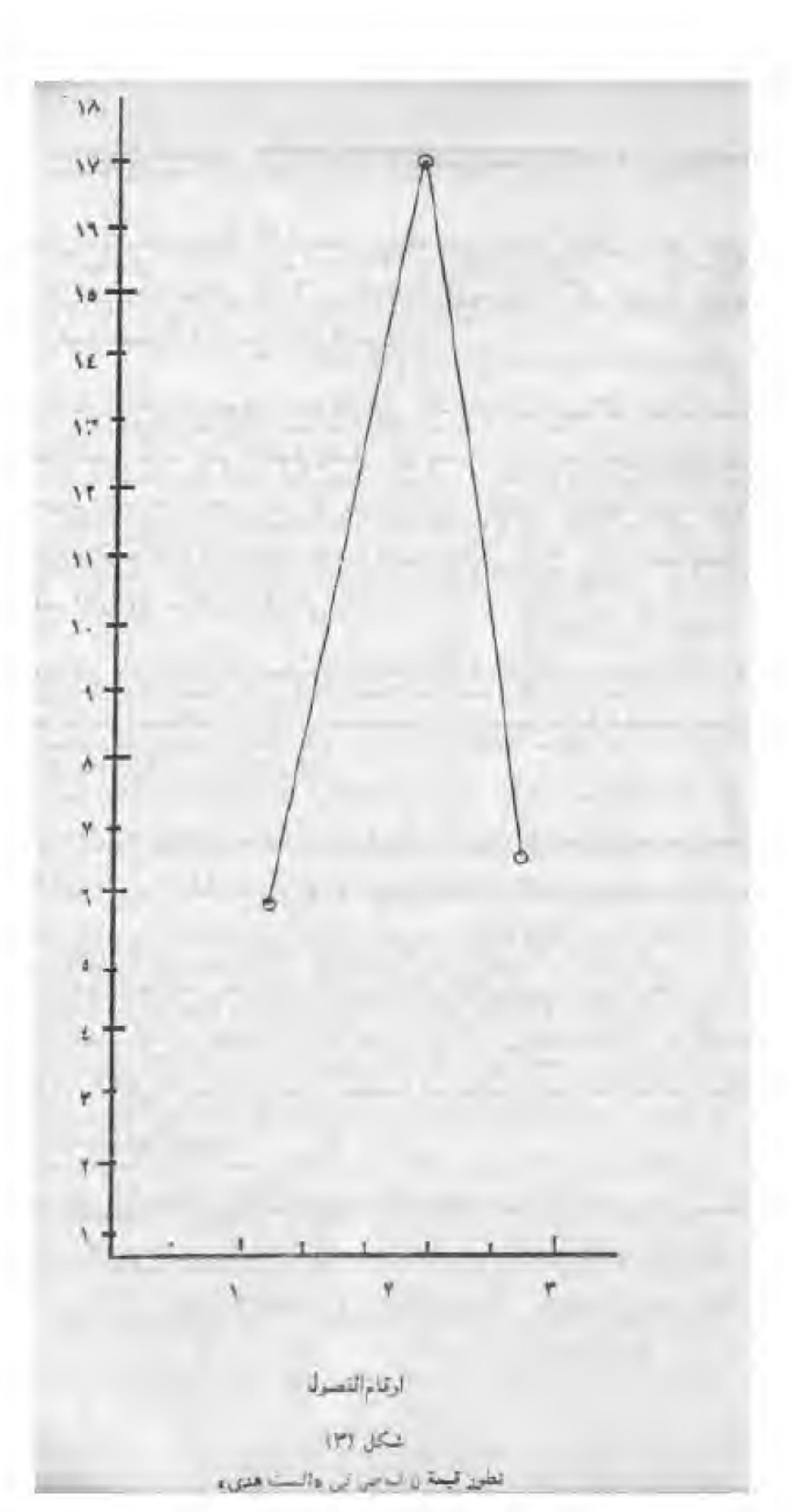
المسرحية على فرض حذف المنظر الأول بخط متقطع يصل الفصل الثالث بالمنظر الثاني مباشرة وذلك في الرسم البياني رقم ٢ . ويلاحظ أن الرسم يبدو أكثر طبيعية ، ونرى بذلك كيف يتسق الحكم النقدي مع نتائج الاحصاء) .

أما المنظر الثاني فيجمع - كما ذكرنا - أطراف المأساة الثلاثة : محب ضائع الرشاد يقطع البيد هائما على وجهه ليلتقي بمن يحب ، وزوج يضم تحت سقف بيته زوجا هي جسم بلا روح ، محروم من كل ما للأزواج من حقوق . وزوجة عذرية الهوى ضحية التقاليد تقف حائرة بين رجلين أحدهما الحبيب والآخر الزوج ، وفي قلبها تصطرع عواطف الحب للأول وواجب الوفاء للثاني .

ولعل في هذه الاشارات السريعة لملامح المنظر الثاني ومقارنته بملامح المنظر الأول ما يؤكد حساسية المقياس الذي نستخدمه ، وما يفسر ارتباط قيمته صعودا وهبوطا بدرامية الأحداث وحيوية الحوار .

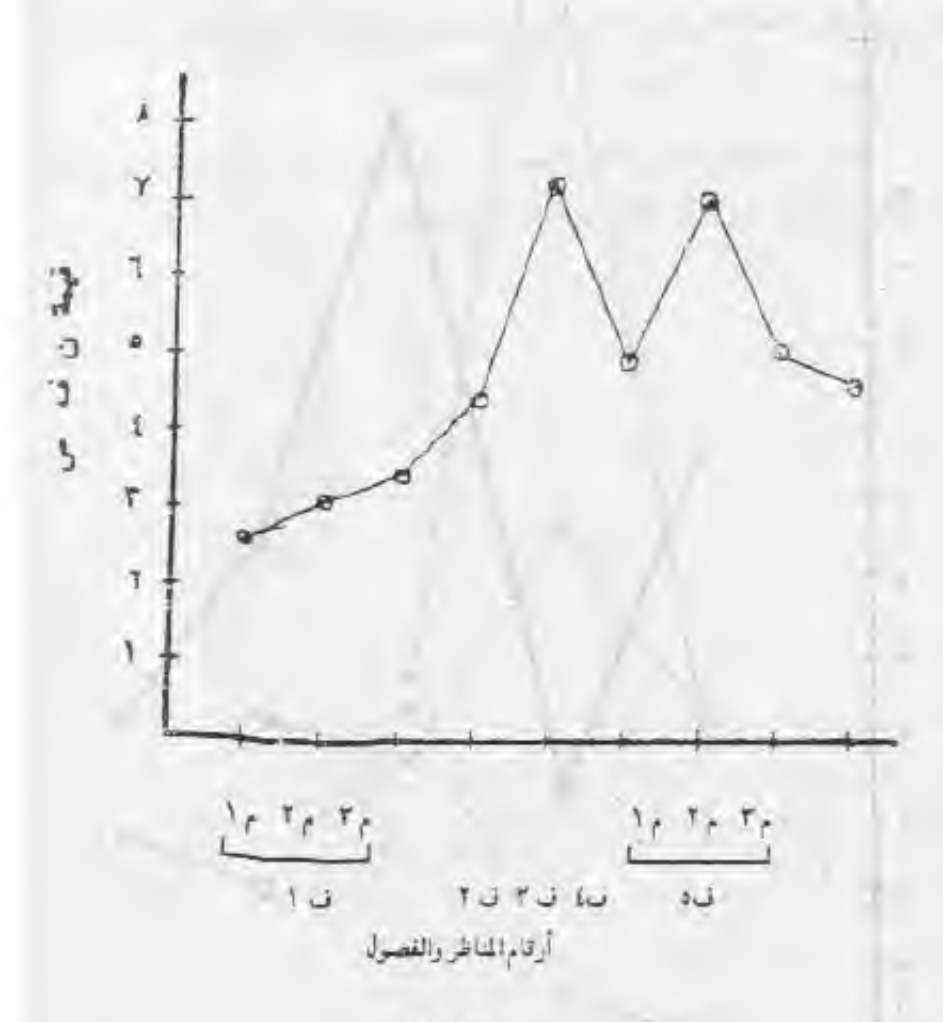
وبموت ليلى ومواراة جثمانها التراب في أول الفصل الخامس يتغيب عن مسرح الأحداث قطب هام من أقطاب الصراع ، وتختفي المفاجآت تماما ، ويصبح موت قيس أمرا متوقعا ، وتسير الأحداث إلى نهاية محتومة متوقعة للقارىء والمشاهد . وكما بدأ الفصل بمشهد العزاء على قبر ليلى انتهى باسلام قيس الروح بجوار قبرها . ويرتبط ذلك كله بانحدار حاد في قيمة ن ف ص من (١٧,١) في المنظر الثاني من الفصل الرابع إلى (٧,١) في الفصل الخامس . ويعطينا هذا مؤشرا واضح الدلالة على انحلال عقدة الأحداث وبلوغها نهايتها .

أما تطور الأحداث في «الست هدى» وارتباطه بتطور قيمة ن ف ص فبسيط وواضح (انظر الرسم البياني رقم ٣) ، فالمسرحية تتكون من فصول ثلاثة قيمة ن ف ص في الأول (صفر) وفي الثاني (١٨,٣) وفي الثالث (٧,٦) . ونعتقد أن بحث الظاهرة



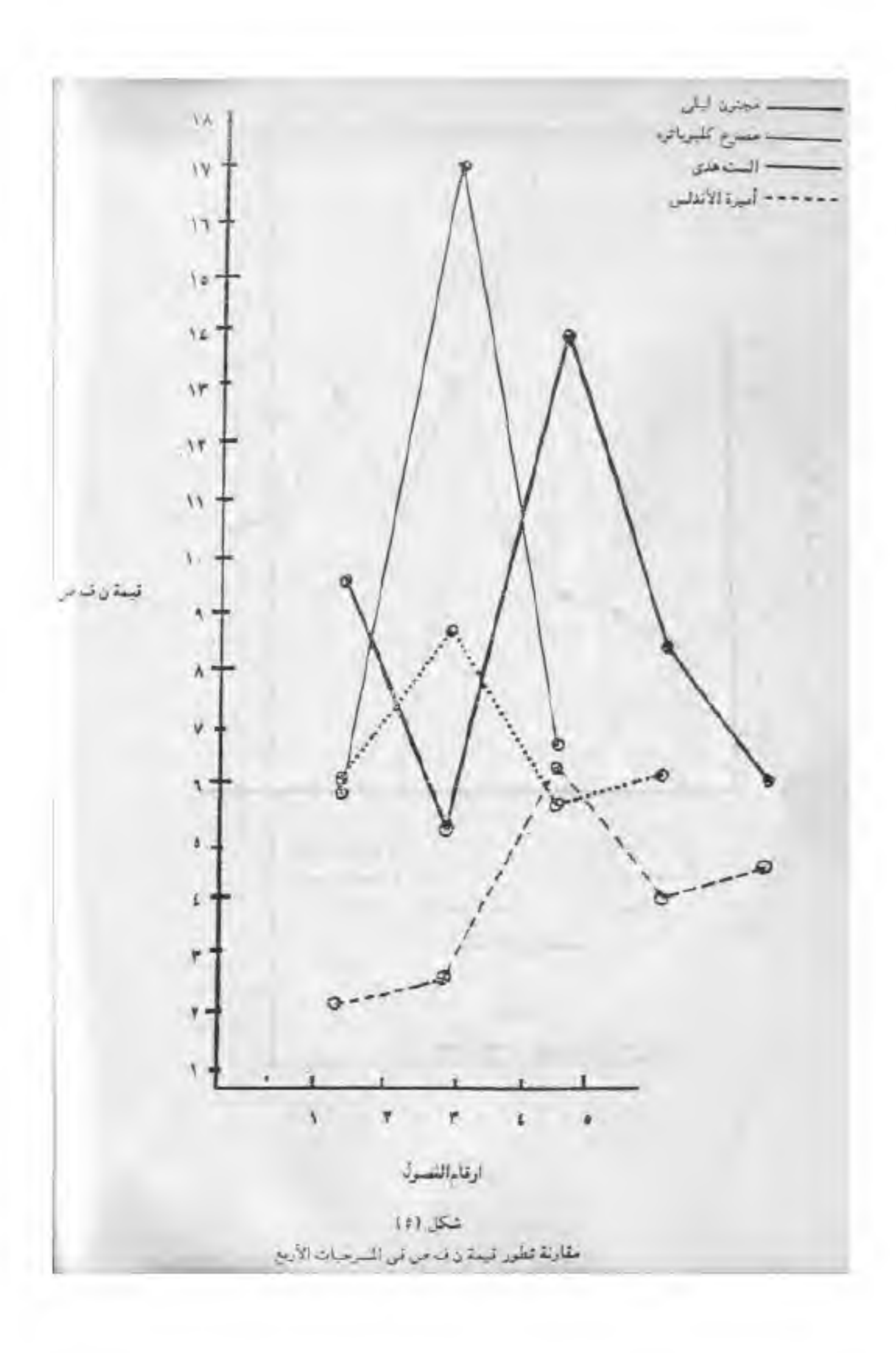
شكل (٣)

تطور قيمة (ا ت جي تي والست هذي)



شكل (٤)

تطور قيمة ن ف ص في «أميرة الأندلس»



شكل (٤)

مقارنة تطور قيمة ن ف ص في المسرحيات الأربع

على المنهج نفسه فى «أميرة الأندلس» سيقود إلى نتائج مشابهة تؤكد العلاقة بين ن ف ص وتطور الخط الدرامى (انظر الرسم البيانى رقم ٤ . وانظر كذلك الرسم رقم ٥ للمقارنة بين تطور قيمة ن ف ص فى المسرحيات الأربع) .

وخلاصة القول إن تتبع تطور قيمة ن ف ص بيانيا يمكن أن يدلنا بمجرد النظر على نقاط الضعف فى البناء الدرامى لهذه المسرحيات .

الفصل الثامن

الأسلوب فى الرواية

٨-١ .

الرواية من أهم الأجناس الأدبية وأحدثها تاريخنا فى أدبنا العربى ، وهى بحكم كونها بنية فنية معقدة تتيح للدراسة الأسلوبية مجالا من أخصب مجالات التطبيق. وتتعدد مداخل دراسة الرواية بنيويا وأسلوبيا ، ولكنا سنعالج الآن لغة الرواية من المنظور الاحصائى الأسلوبى متناولين على وجه التحديد كيفية استخدام دلالة ن ف ص على تشخيص أساليب الرواية وتحديد نوع العلاقة التى تربط بين الكاتب وشخصيات روايته ، وقياس الأبعاد الدرامية لهذه الشخصيات . وفى محاولتنا للافادة من مقياس بوزيمان فى دراسة الرواية العربية اخترنا للمقارنة نموذجين من كتاب الرواية لايكاد يشك قارىء أو ناقد فى تباينهما تباينا كبيرا سواء فى الاتجاه أو الأسلوب أو فنية البناء الروائى وهما محمد عبدالحليم عبدالله ونجيب محفوظ ، كما اخترنا لكل منهما رواية تعكس فى صدق هذا التباين الواضح ، فكان موضوع الدراسة هو رواية «بعد الغروب» للكاتب الأول ، و «ميرامار» للكاتب الثانى ، وذلك ليتسنى لنا تجلية استخدام المقياس وتوضيح الجوانب المختلفة لعمليات الحساب والجدولة والاستنباط والتحليل .

٨-٢ .

ولا شك أن العمل الأدبي غير قابل للتلخيص . وإذا كانت هذه عقيدة كثير من النقاد على اختلاف انتماءاتهم المذهبية فإن الإيمان بها أوجب على أولئك الذين يؤثرون معالجة العمل الأدبي على أساس منهج لغوى . فحيث تكون لغة النص هي مادة التحليل والدراسة باعتبارها مفتاح أسرار العمل الأدبي ومظهر عبقرية الكاتب - تنتفى كل قيمة للشروح والتلخيصات الطارئة على النص من خارجه بهدف إعادة صياغة لغة الكاتب على هذا النحو أو ذاك .

لكننا رأينا أن نقدم للبيانات الاحصائية وتحليلها بالخطوط العامة للأحداث والشخصيات الاساسية في الروايتين حتى يكون ذلك عونا للقارىء على متابعة التحليل والنتائج . أما الناقد الذي يريد أن يعرض نتائجنا هذه على معاييره الخاصة سواء كانت معايير ذوقية أو موضوعية فلا بد له من قراءة نص الرواية قراءة واعية فإن ذلك أمر لايغنى غناءه شيء غيره . ونبدأ الآن بتحلية الخطوط الرئيسة في رواية «بعد الغروب» ، ثم نثنى برواية «ميرامار» .

أولا : «بعد الغروب» لمحمد عبدالحليم عبدالله :

تتكون الرواية من خمسة عشر فصلا ، ويحكيها المؤلف على لسان بطلها «عبدالعزيز» ، وهو شاب مكافح كان يهوى الأدب ، ولكن ظروف أسرته اضطرته إلى تغيير اتجاهه في التعليم الجامعي ليحصل على بكالوريوس الزراعة . وإزاء التغير الحاد الذي طرأ على المستوى الاقتصادي لأسرته ، وتحمله مسئولية اعالتها أخذ يبحث عن عمل حتى هيأت له الظروف أن يعمل ناظر زراعة عند «فريد بك» ، أحد الوجهاء المرموقين في عالم الأدب . وهناك انتصر الحب الذي عقد بين قلبه وقلب ابنة المؤلف الكبيرة «أميرة» على حواجز الفقر وتباين المستوى الاجتماعي . ولم يكن من الممكن

أن تنتهى هذه العلاقة بالزواج ، فقد أراد «فريد بك» لابنته أن ترتبط بابن عمها «سامى بك» وهو طراز من الشباب الناعم مدهون ... وقد يكون فى الرجال خلقا فريدا ولكنه مع الأسف ليست له تصف شخصية»[1] .. «وهو بعد ذلك غير مميز فى ميدانه ، محام عادى ... سريع الغضب ، مندفع لايتدبر العواقب»[2] . ولم تكن المقارنة بين «سامى» و «عبدالعزيز» لتؤدى إلى رجحان كفة ابن العم على الحبيب ، وخاصة حين وجد عبدالعزيز فى «فريد بك» مشجعا له على أن يخطو خطواته الأولى فى عالم الأدب . وحين يسلم «فريد بك» الروح يفاجأ عبدالعزيز بتغير مفاجئ وغير مبرر فى سلوك أميرة ، فهى تقرر الزواج من ابن عمها ، وتوافق على فصل «عبدالعزيز» من عمله ، وتحضر لاستلام العزبة منه بطريقة ليس فيها ظل لعلاقة الأمس . ولكنه يرغم الجرح العميق يواصل طريقه ، ويصبح مالكا لمساحة لا بأس بها من الأرض ، ويتحقق له حلمه القديم فيصير كاتبا مرموقا . وتنتهى الرواية بلقاء بينه وبين «أميرة» بعد أن دارت السنون دورتها ، فتكشف له عن السر الذى عذبه أمدا طويلا ، لقد كان زواجها من ابن عمها هو إرادة والدها وهو يعالج سكرات الموت . ولم تكن لتعصى أمره بعد وفاته ، وهو الذى عاش عمره كله لها ، ورفض الزواج بعد موت أمها ، ومن ثم كان ما كان . وهكذا تتكشف له الحقيقة ولكن «بعد الغروب» أى بعد غروب الحياة .

ثانيا : «ميرامار» لنجيب محفوظ :

فى بنسيون «ميرامار» الذى تديره مالكته مدام «ماريانا» ، تلتقى مجموعة متباينة المصالح والمشارب والتكوين النفسى دفعت كلا منهم إلى الاقامة فى البنسيون دوافع مختلفة :

---

(١) بعد الغروب : ١٧٦ .

(٢) السابق : ١٧٨ .

١- عامر وجدى : الصحفى الوفدى القديم . أسدلت الأيام ستار النسيان على مجده الذاهب حين اعتزل العمل الصحفى ، ووجد نفسه بلا زواج ولا أبناء ، ولما لم يكن له نيها من قريب حى ، فقد قصد الصديق الباقى له فى دنياه وحى ماريانا صاحبة البنسيون [٣] .

٢- طلبة بك مرزوق : وكيل سابق لوزارة الأوقاف ومن كبار الأعيان . كان من المنتسبين إلى أحزاب السراى وبطبيعة الحال من أعداء الوفد . وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر ، وجرد من موارده عدا القدر المعلوم بعد أن كان يملك ألف فدان ويلعب بالمال لعبا . سئم الحياة فى القاهرة فلجأ إلى ماريانا عشيقته القديمة ليقضى فى بنسيونها أيام عمره الباقية [٤] .

٣- حسنى علام : من أسرة معروفة بطنطا . شاب غير مثقف وذو مائة فدان على كف عفريت وسعيد الحظ لأنه لم يجرب الحب الذى يتغنى به المطربون [٥] . جاء إلى الاسكندرية باحثا عن مشروع تجارى يوظف فيه أمواله ، ولما كانت اقامته فى الاسكندرية ستطول دله خادم الفندق الذى ينزل فيه على البنسيون . لا شىء فى حياته سوى الخمر والجنس والبحث عن المشروع .

٤- زهرة : قطب الصراع فى الرواية ومحور أحداثها . فلاحة جميلة قوية التكوين ذات شخصية طموح . تهرب من قريتها رفضا لمشروع زواج بالاكراه وتحضر إلى البنسيون للعمل حيث تثبت لكل محاولات الاغراء من حسنى علام وطلبة مرزوق. تقع فى حب سرحان البحيرى الذى يهجر من أجلها عشيقته القديمة

(٣) ميرامار : ١١ .
(٤) ميرامار : ٢٨ - ٢٩ .
(٥) ميرامار : ٩ .

وسعى دوا بها ليقيم معها فى البنسيون . وتحاول زهرة أن تكون كنشا لزاجه منها فتتجه إلى التعليم ، وتدفع جانبا كبيرا من دخلها المحدود إلى المعلمة التى تعطيها دروسا خصوصية . ولكن سرحان حين ييأس من اقناعها بأن تعيش معه دون زواج يهجرها بعد أن يرقعها فى الشرك ، ويغير الهدف القديم ، وينصب شباكه للمعلمة . وتكتشف زهرة حقيقة سرحان ، وينفجر الموقف ، ويهجر سرحان زهرة والبنسيون ولا يمضى غير قليل من الوقت حتى يعرف الجميع عن طريق الصحف نبأ مصرع سرحان البحيرى . وتقرر «المدام» طرد زهرة ، فتخرج من البنسيون معلنة أنها ستبدأ حياتها من جديد برغم كل شىء .

٥- **سرحان البحيرى** : رمز حى للانتهازية فى الحب والسياسة . تقلب فى جميع تنظيمات الثورة من هيئة التحرير إلى الاتحاد القومى . عضو بلجنة العشرين وعضو مجلس الإدارة المنتخب عن الموظفين فى شركة الاسكندرية للغزل . متحمس للثورة بدافع عنها فى كل مجال ، ومع ذلك لم يمنعه التحمس من أن يشترك فى عصابة لنهب الشركة واختلاس أموالها . وتنتهى حياته بالانتحار بعد اكتشاف المؤامرة وسقوط العصابة .

٦- **منصور باهى** : مذيع باذاعة الاسكندرية : شاب حساس من جيل الثورة يسارى النزعة . أحب «درية» زميلته فى الجامعة . وبالرغم من أنها كانت تبادله الحب فقد تزوجت من أستاذها «الدكتور فوزى» فى خطة انتصر فيها الاعجاب على العاطفة . ولأن الدكتور فوزى كان بالنسبة لمنصور أستاذا رائدا فى العمل السياسى فقد أذعن للأمر وحبس ناره فى ضلوعه . ولكن تهمة الخيانة للتنظيم تطارد «منصور» بعد أن أقلع شقيقه ضابط البوليس الكبير فى أن يجبره على اعتزال رفاقه ، وينصحه بالاقامة فى البنسيون ، ويدخل الدكتور فوزى ومجموعته إلى السجن . وتبقى درية فيتصل بها منصور ليعينها على ما هى

فيه . ولكن الحب القديم يستيقظ من جديد ، ويتمزق قلبه ما بين حبه لدرية ووفائه لأستاذه ورفاقه ، ونظرات الشك وتهمة الخيانة . وحين تصل الأنباء إلى «فوزى» فى السجن يسرب رسالة إلى درية يترك لها فيها حرية الاختيار . وبعد أن كان منصور يحاول اقناع درية بأن تطلب الطلاق حتى كادت تستجيب جاءت رسالة زوجها لتشجعها على اتخاذ هذا الطريق ، لكن «منصور» يرفض هذه الهبة الكريمة ، ويترك «درية» فى ذروة تأزمها النفسى . أما هو فتستحكم أزمته النفسية ، وتنعكس عليها أحداث البنسيون فيتجسد له سرحان البحيرى رمزا حيا للانتهازية والوصولية والخيانة ويقرر أن يقتله لعله يتخلص بقتله من الأشباح التى تطارده . وبالرغم من أن «سرحان» مات منتحرا نجد «منصور» يعلن - عن يقين - اعترافه بالقتل ، وعزمه على تسليم نفسه للبوليس .

٧- **مدام ماريانا** : عجوز فى الخامسة والستين رغم أن الروعة لم تسحب منها جميع أذيالها . تقضى أواخر عمرها قانعة بمورد البنسيون بعد أن كانت فى شبابها تهل على المدعوين كالشمس . قتل زوجها الأول فى ثورة ١٩١٩ وأفلس زوجها الثانى ذات يوم فانتحر . حياتها موزعة بين إدارة البنسيون ، والاستماع إلى الغناء الافرنجى ، واسترجاع ذكريات الماضى .

ذلكم هو المضمون العام لرواية ميرامار والخطوط الرئيسية لملامح شخصياتها . أما من حيث بناؤها الفنى فقد قام برواية الأحداث أربع شخصيات هم : عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى كل من وجهة نظره الخاصة ، وتتكامل الروايات بحيث تعطى فكرة عن مجريات الأحداث وتحليلات كل طرف لمواقف الأطراف الأخرى . والحق - أن «ميرامار» شأنها فى ذلك شأن معظم أعمال نجيب محفوظ تعطى للباحث الأسلوبى امكانات هائلة لاختبار تصوراته المنهجية ، وإعمال وسائله الفنية فى التحليل . وهذا ما سنتناوله بمزيد من البيان فى الفقرات القادمة إن شاء الله .

٨-٣ .

قمنا في مبحثنا هذا بإحصاء ما يلي في رواية «بعد الغروب» إحصاء مستقصيا :

١- قيمة ن ف ص في الأجزاء السردية .

٢- قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية .

٣- قيمة ن ف ص فيما ورد من حوار على لسان «عبدالعزيز» في مجموع الرواية .

٤- قيمة ن ف ص فيما ورد من حوار على لسان «أميرة» .

٥- قيمة ن ف ص فيما ورد من حوار على لسان «فريد بك» .

وهذه هي نتائج احصاء البندين (١) ، (٢) كما يوضحها لنا الجدول (٣١) : أما الاحصاء الذي يختص بالبندين (٣) و (٤) و (٥) فقد ضمناه الجدول (٤١) مع ملاحظة أن هذا الاحصاء قد شمل الفصول من السابع حتى الخامس عشر وهي الفصول التي تضمنت حوارا بين الشخصيات الثلاث .

جدول (٣)

الفصل	قيمة ن ف ص في الاجزاء السردية	قيمة ن ف ص في الأجزاء الحوارية
١	٤ر٨	-
٢	٤ر٣	٤ر٠
٣	٣ر٥	٤ر٨
٤	٣ر٣	٩ر٠
٥	٤ر١	٢ر٩
٦	٤ر٥	٤ر٦
٧	٣ر٣	٧ر٦
٨	٣ر٩	٤ر٠
٩	٤ر٢	٥ر١
١٠	٦ر٢	٤ر٧
١١	٥ر٣	٥ر٠
١٢	٤ر٤	٥ر٥
١٣	٤ر٦	٥ر٧
١٤	٥ر٣	٦ر٢
١٥	٤ر٠	٦ر٧
المتوسط	٤ر٤	٥ر٤

الجدول (٤)

الشخصية	قيمة ن ف ص في الحوار
فريد بك	٣ر٢
عبدالعزيز	٤ر٥
أميرة	٤ر٩

وهنا نتساءل : ماذا يمكن أن تعطينا هذه البيانات ؟

٨- ٤ .

قبل أن نأخذ فى تحليل البيانات فى الجدول (٣) نعيد إلى الذاكرة فرضا سابق أن سجلناه حول العلاقة بين لغة السرد ولغة الحوار فى الرواية ، وفحواه أن قيمة ن ف ص مع الحوار تكون أكبر من قيمة ن ف ص مع السرد [٦] . فهل تصدق البيانات الواردة فى الجدول المذكور هذا الفرض أم تشكك فيه ؟ .

نلاحظ أننا إذا استثنينا الفصل الأول حيث يختفى وجود الحوار مطلقا - نستجد أن قيمة ن ف ص مع الأجزاء الحوارية سجلت قيمة أعلى من قيمتها مع الأجزاء السردية فى عشرة فصول من بين الفصول الأربعة عشر الباقية . أى أن قيمة ن ف ص مع السرد لم تزد على قيمتها مع الحوار إلا فى أربعة فصول فقط . وهذه النتيجة تشير إلى أن زيادة قيمة ن ف ص مع الحوار على قيمتها مع السرد تمثل اتجاها سائدا فى الرواية . ويتأكد سيادة هذا الاتجاه إذا ما حسبنا المتوسط العام للقيمة فى مجموع الفصول الأربعة عشر والذى يبلغ - كما هو موضح فى الجدول (٣) - فى الأجزاء السردية (٤ر٤) وفى الأجزاء الحوارية (٥ر٤) بفارق (١٠ر١) .

ويعنى هذا أن الفرض الذى سقناه صحيح بوجه عام وإن كان ثمة حقيقتان تتهددانه وتحتاجان فى الوقت نفسه إلى تفسير :

أولاهما : أن ثمة فصولا -وإن كانت قليلة- زادت فيها بالفعل قيمة ن ف ص مع السرد وتحتاجان فى الوقت نفسه إلى تفسير ؛

وثانيتهما : أنه بالرغم من تفوق لغة الحوار على لغة السرد عند قياس ن ف ص فيهما باستخدام المتوسط العام فإن الفارق بينهما يبدو ضئيلا نسبيا فهو لا يتجاوز (١٠ر١) . وسنعود لتفسير هذه النتيجة إن شاء الله عندما نعرض للمقارنة بين الروايتين فى الفقرات القادمة .

---

(٦) انظر ف ٥ - ٤ ، من هذا الكتاب .

٨-٥ .

درسنا فيما سبق دلالة تنوع قيمة ن ف ص على «حيوية» الشخصيات أو «نمطيتها» في مسرح شوقي ، وذلك باعتبار هذه القيمة مؤشرا لقياس العلاقة بين الكاتب وأبطاله . وخلاصة القول في هذا الأمر أن الكاتب الحق لايتكلم بالنيابة عن أبطاله ولكنه يدعهم يتكلمون . وحينئذ ينعكس تمايز الأساليب بين الأبطال في أمور من أهمها العلاقة بين الصفات والأفعال (ن ف ص) التي أمحضنا هذا الكتاب لبيان أهميتها وكيفية استخدامها في تشخيص الأساليب .

ومن أهم المؤثرات التي تستجيب لها أساليب الأبطال : مؤثرا العمر Age والجنس Sex اللذين سبق لنا أن تناولناهما بالبيان .

وتحليل البيانات في الجدول (٤) في ضوء هذه الفكرة يقودنا إلى تفسير الفوارق بين قيمة ن ف ص فيما جاء من حوار على ألسنة الشخصيات الثلاث : فريد بك وعبدالعزيز وأميرة باعتبارها استجابات لمؤثري العمر والجنس . ولكي نتبين هذا الأمر بوضوح ضمنا الجدول (٥) القيم المذكورة في الجدول السابق (٤) مصحوبة بتحديد لموقف الشخصيات الثلاث من عاملي السن والجنس . وقد اخترنا النص في الجدول على صغر السن والأنوثة باعتبارهما من عوامل ارتفاع قيمة ن ف ص . وتم تحديد موقف الشخصية بوضع العلامة (+) في حالة توافر الصفة ، والعلامة (-) في حالة عدم توافرها . ويتضح من الجدول ارتباط النسبة ارتفاعا بزيادة عدد العلامات الموجبة وانخفاضا بنقص عدد العلامات الموجبة (وبالتالي بزيادة عدد العلامات السالبة) كما يتضح أيضا من الجدول تقارب النسبة بين عبدالعزيز وأميرة حيث لاتتجاوز الفرق (٠ر٤) ، على حين يبدو الفارق بينهما وبين فريد بك أكثر وضوحا ، إذ يبلغ بين عبدالعزيز وفريد بك (٣ر١) ، وبين هذا وأميرة (٧ر١) .

الجدول (٥)

الشخصية	صغر السن	الأنوثة	قيمة ن ف ص
فريد بك	-	-	٢ر٣
عبدالعزيز	+	-	٥ر٤
أميرة	+	+	٩ر٤

٨-٦ .

ولكى نبحث العلاقة بين لغة السرد ولغة الحوار ، وبين لغة الحوار والشخصية عند نجيب محفوظ فى روايته «ميرامار» ، قمنا باحصاء ما يلى احصاء شمل الرواية كلها :

١- قيمة ن ف ص مع الأجزاء السردية والحوارية فى كل قسم من أقسام الرواية الخمسة (الجدول ٦) .

٢- قيمة ن ف ص فيما جاء من سرد على لسان الشخصيات الأربع التى قامت برواية الأحداث ، مقارنا بقيمة ن ف ص فيما جاء على لسانها من حوار عبر الرواية كلها (الجدول ٧) .

٣- قيمة ن ف ص فيما جاء من الحوار على لسان الشخصيات الرئيسية الأخرى عبر الرواية كلها . وهذه الشخصيات هى : طلبة مرزوق والمدام وزهرة ودرية . (ويشمل الجدول قيم ن ف ص بالنسبة للحوار على لسان هذه الشخصيات بالاضافة إلى قيم الحوار على لسان شخصيات الرواة الأربع) .

وهذا يعنى أن حساب قيمة ن ف ص فيما جاء من حوار على لسان شخصيات الرواة قد استخدم فى المقارنة بطريقتين :

الجدول (٦)

رقم (*) القسم	قيمة ن ف ص فى الأجزاء السردية	قيمة ن ف ص فى الأجزاء الحوارية	الفرق
القسم الأول	٤ر٢	٢ر٤	٨ر١
القسم الثانى	٨ر٢	٧ر٣	٩ر٠
القسم الثالث	١ر٤	٨ر٦	٧ر٢
القسم الرابع	٧ر٢	٧ر٤	٠ر٢
القسم الخامس	٨ر٣	٠ر٤	٢ر٠
المتوسط	١ر٣	٧ر٤	٦ر١

الجدول (٧)

الشخصية	قيمة ن ف ص فى الأجزاء السردية	قيمة ن ف ص فى الأجزاء الحوارية	الفرق
عامر وجدى	١ر٣	٨ر٣	٧ر٠
حسنى علام	٨ر٢	٢ر٤	٤ر١
منصور باهى	١ر٤	٦ر٦	٥ر٢
سرحان البحيرى	٧ر٢	٧ر٤	٠ر٢

(*) آثرنا أن نذكر الأقسام بأرقام وليس بعناوينها فى الرواية حتى لا يختلط الأمر على القارىء، فيعزو القيم المذكورة بالجدول إلى أسماء الرواة .

أولاهما : لكى نقارن لغة الحوار ولغة السرد بالنسبة لشخصيات الرواة (الجدول ٧) . **والأخرى** : لمقارنة لغة الحوار بين جميع الشخصيات الرئيسية في الرواية بما فيهم الرواة بطبيعة الحال . (وذلك في الجدول ٨) .

الجدول (٨)

الشخصية	قيمة ن ف ص فى الحوار
طلبة مرزوق	٣٫٥
عامر وجدى	٣٫٨
مدام ماريانا	٣٫٩
حسنى علام	٤٫٢
سرحان البحيرى	٤٫٣
زهرة	٦٫٣
منصور باهى	٦٫٦
درية	٨٫-

ولنأخذ الآن في تحليل هذه البيانات .

٨-٧ .

يتضح من مقارنة لغة السرد بلغة الحوار عند نجيب محفوظ أن قيمة ن ف ص فى الثانية هى دائما أكبر من قيمة ن ف ص فى الأولى . وإذا استحضرنا ما سبق أن ذكرناه عن نتائج قياس الظاهرة نفسها عند محمد عبدالحليم عبدالله استطعنا أن نقرر مطمئنين سلامة الفرض الخاص بتحديد العلاقة بين السرد والحوار .

ويعود هنا إلى ما لاحظناه من اضطراب هذه العلاقة فى بعض الفصول من رواية «بعد الغروب» ، ومن ضآلة الفارق بينهما فى المتوسط العام ، وإلى ما نلاحظه الآن من انتظامها عند نجيب محفوظ ووضوح الفارق بين اللغتين سواء على مستوى أقسام الرواية أو فى المتوسط العام.

ومرد ذلك - فى رأينا - إلى أن رواية «بعد الغروب» لاتعكس إحساس كاتبها بالتمايز الواضح ما بين السرد والحوار . والحق أن اللغتين فى الرواية مختلطتان اختلاطا شديدا ، فالحوار يأخذ شكلا سرديا فى أكثر الاحيان ، كما أن الحوار يتخلل السرد ، والسرد يأتى أثناء الحوار ، وحين يتحادث شخصان من شخصيات الرواية نجد الجزء السردى كثيرا ما يختصر إلى سطور على حين نجد الجزء الحوارى يطول ويطول ، ويأخذ المتكلم فى الاستطراد والسرد حتى يصعب التمييز إلا بطريقة شكلية بين ما هو سرد وما هو حوار ..

ولنتأمل - على سبيل المثال - النص التالى من الرواية [٢] :

«ثم انتفخ شدقاه قبل أن يرسل زفرة طويلة حتى كأنه ينفخ فى ناى من القصب، وفارق المرح ملامحه الساذجة الصريحة السهلة واستطرد يقول :

---

(٢) بعد الغروب : ١٨ - ١٩ .

- نعم مضى عامان على حالي هذه ، ومات أبي ، وورثني بين إخوتي الكثيرين مالا قليلا ، ووجدتني في الثانية والعشرين من عمري فتزوجت ، ثم نظر إلى زوجته كأنه يستأذنها في أن يتابع الحديث ويرجوها ألا تتضايق وقال :

- وإذا كنا في وظائفنا نأخذ علاوة كل سنتين فإن الله كان يمن على بعلاوة كبرى في كل عام ، فقد كان يحبينا مع كل ربيع طفل أو طفلة حتى إننا احتفلنا بذكرى زواجنا الخامسة يوم سبوع ولدنا الخامس ، فاحمر وجه السيدة خجلا ، وذرت ببصرها إلى نافذة القطار في الناحية الأخرى . أما أنا فقد تبسمت في أدب .

- وهكذا صدقت فراسة أبي وبدأت أعاني ضائقة مالية ، ولا تسل يابني عن حال رجل مضطرب البال في بيته وعمله . والبيت دنيا صغيرة مستقلة عن دنيانا نلجأ إليه آخر النهار نطلب فيه راحة وسكنا ، فإذا كان غير مريح لسبب من الأسباب كان سعيره أشد من سعير جهنم ، لذلك فقدت توازني فهربت مذعورا كالذي يمشي على جبل عال بين .

ولست أنسى اليوم الذي ختمت به خمس سنوات في حياة المدرسة لقد كان يوما عسيرا ، تركت فيه زوجتي تعاني مرضا ... إلخ) . انتهى النص .

وأيسر مقارنة بين هذا النص وأي صفحة من رواية ميرامار تعطيك فكرة واضحة عن تميز السرد من الحوار عند نجيب محفوظ ، وعن قدرة الكاتب على توظيف كل من الأسلوبين توظيفا فنيا في بنية الرواية . قارن على سبيل المثال أيضا هذا المشهد الحواري بين سرحان البحيري وزهرة والذي يرويه الكاتب على لسان سرحان البحيري :

(صوت الريح ينطلق في الخارج كرعد متصل ، جو الحجرة يقطر عصارة المساء رغم أن النهار لم يشارف الأصيل بعد ، فتخيلت الغيوم المتراكمة في السماء ، وتخيلت جبال الأمواج . ولما جاءت زهرة - ولم أكن رأيتها منذ لقاء أمس . أضاءت المصباح . كنت أعاني انتظارها طيلة الوقت فبادرتها بحرارة رجاء ، : .

- لنذهب يازهرة .

وضعت القدح على الترابيزة وهي ترمقني بعتاب مر فقلت :

- سنعيش معا إلى الأبد ، إلى الأبد ....

سألتني متهكمة :

- ولاتوجد مشاكل في تلك الحال ؟

أجبت بصراحة مؤسفة :

- المشاكل التي أعنيها إنما يخلقها الزواج !

تمتمت بغضب مكتوم :

- يجب أن أندم على حبي لك ..

نقلت بحرارة وصدق وإخلاص :

- لاتقولي ذلك يازهرة ، عليك أن تفهميني ، أنا أحبك ، ومن غير حبك فلا معنى للحياة ولا طعم ، ولكن الزواج سيخلق لي مشاكل من ناحية الأسرة ومن ناحية العمل ، إنه يهدد مستقبلي فضلا عن أنه سيهدد حياتنا المشتركة ، فما العمل ؟

قالت بغضب أشد من الأول :

- لم أكن أعرف أنني يمكن أن أخلق جميع تلك المصائب !

- ليس أنت ، لكنه الغباء ، الحواجز الصلبة ، الحقائق العفنة ، ما العمل ؟

ضيقت عينيها بحنق وقالت :

- ما العمل حقا ؟ أن تجعل مني امرأة مثل امرأة أمس !

هتفت بيأس :

- زهرة لو كنت تحبينني كما أحبك لفهمتني بوضوح لا لبس فيه !

فقالت بحدة :

- انى أحبك ، خطأ لا حيلة لى فيه .

- الحب أقوى من كل شىء ، من كل شىء .

فاعترضت ساخرة :

- لكنه ليس أقوى من المشاكل [٨] . انتهى النص

وواضح من المقارنة أن الحوار فى رواية «ميرامار» حوار طبيعى أى من النوع المسرحى المركز وليس كذلك الحوار فى رواية «بعد الغروب» ويمكن أن نقول : إن أسلوب نجيب محفوظ أكثر اتساقا مع المعايير المميزة للغة السرد من لغة الحوار ، كما يمكن أيضا أن نعبر عن الحقيقة نفسها بطريقة أخرى فنقول إن اتقان نجيب محفوظ وبصره بالأساليب قد انعكس واضحا فى المقياس الذى استخدمناه على هيئة انتظام فى العلاقة بين السرد والحوار ، وأن اختلاط الأسلوبين عند محمد عبدالحليم عبدالله انعكس واضحا أيضا فى اضطراب هذه العلاقة . وذلكم هو تفسيرنا لبيانات الجدول (٣) مقارنا ببيانات الجدول (٦)

٨ - ٨ .

رأينا عند اختبارنا لأثر عاملى السن والجنس على تمايز الأساليب فى رواية بعد الغروب كيف ترتبط قيمة ن ف ص ارتفاعا وانخفاضا بهذين العاملين . وسنحاول هنا أن نختبر أثر هذين العاملين فى رواية «ميرامار» وخاصة لأننا نعتبر دلالة ن ف ص مؤشرا هاما لقياس علاقة الكاتب بأبطال عمله الأدبى ، أو بعبارة أخرى لقياس البعد الدرامى للشخصية ومدى حيويتها أو نمطيتها .

وإذا كنا قد تتبعنا هناك أثر صغر السن والأنوثة على تمايز الأساليب فإننا نقترح أن نضيف هنا عاملا ثالثا له أثره الواضح على ارتفاع قيمة ن ف ص فى الكلام وهو

---

(٨) ميرامار : ٢٣٥ - ٢٣٦ .

التأزم الانفعالي . وإذا كان عامر وجدى إنسانا متأملا متعاطفا ، وكان طلبة مرزوق متأملا ساخرا ، وحسنى علام شابا نارغا مغامرا ، والمدام لا يشغلها شيء إلا إدارة البنسيون واسترجاع الذكريات ، وإذا كان سرحان البحيرى انتهازيا يقيس كل الأمور بحساب المكسب والخسارة فإن التأزم كان من نصيب شخصيات ثلاث - على تفاوت بينهم - وتعنى زهرة ومنصور باهي ودرية . وهذا ما اتضح أثره بقياس قيمة ن ف ص في الحوار الخاص بهذه الشخصيات . ونعيد هنا بيانات الجدول (٨) متضمنين الجدول الجديد (٩) تحديدا لموقف الشخصيات الرئيسية من العوامل الثلاثة التي تؤدي عادة إلى ارتفاع قيمة ن ف ص وهي : صغر السن والأنوثة والتأزم . وذلك باستخدام العلامات الموجبة (+) والعلامات السالبة (-) .

الجدول (٩)

الشخصية	صغر السن	الأنوثة	التأزم	قيمة ن ف ص في الحوار
طلبة مرزوق	-	-	-	٣ر٥
عامر وجدى	-	-	-	٣ر٨
مدام ماريانا	-	+	-	٣ر٩
حسنى علام	+	-	-	٤ر٢
سرحان البحيرى	+	-	-	٤ر٢
زهرة	+	+	+	٦ر٢
منصور باهي	+	-	+	٦ر٦
درية	+	+	+	٨ر٠

ويبين الجدول (٩) عن ترافق مذهل لا يمكن عزوه إلى المصادفة بين القيمة التي يسجلها الحوار وموقف الشخصية من العوامل الثلاثة المذكورة ، ولم تتخلف القاعدة إلا مع منصور باهي مقارنا بزهرة.وإذا شئنا تفسير ذلك فلنرجع إلى ملامح الشخصيات الثلاث كما رسمها نجيب محفوظ .

فلم تكن «زهرة» امرأة نمطية عادية بل كانت - إذا صح التعبير - امرأة حديدية سواء في تكوينها الجسمي أو النفسي . يقول حسني علام في وصف مشهد الصراع بين زهرة وعشيقة سرحان البحيري عندما تبعته إلى البنسيون : «المرأة تنقض على زهرة فجأة ، ولكن زهرة أثبتت أنها **مصارعة ذات جبروت** . لكمتها مرتين ، وفي كل مرة أطاحت بها حتى ألصقتها بالجدار . **إنها جميلة ولكنها خفير ذو قبضة حديدية**» [٩] .

أما سرحان البحيري فيصف المشهد نفسه قائلا :

«قبل أن تكمل عبارتها كانت يد زهرة قد صكت فاها . انقضت على زهرة فانهالت عليها **لكمات الفتاة القوية** حتى انهارت أو كادت» [١٠] .

أما تكوينها النفسي فيعكسه هذا المشهد الذي يرويه عامر وجدي حين يقول : **قلت لها .**

« - **الحق يازهرة أن المرأة لم تعد تريدك .**

فبادرتني بشدة :

- لايهمني ذلك .

---

(٩) ميرامار : ١١٠ .

(١٠) ميرامار : ٢٣٣ .

- ماذا أعددت للمستقبل ؟

قالت وهى ترنو إلى الأرض ما تزال :

- كالماضى تماما حتى احقق ما أريد » [11] .

أما المشهد الأخير من حياتها فى البنسيون فيرويه عامر وجدى قائلا :

«ها هى زهرة كما رأيتها أول مرة لولا مسحة من الحزن . أنضجتها الأيام الأخيرة أكثر مما أنضجتها أعوام العمر السابقة جميعا .

تناولت الفنجان من يدها . وأنا أدارى انقباضى بابتسامة .

قالت بصوت طبيعى :

- سأذهب صباح الغد .

كنت حاولت إثناء ماريانا عن رأيها ولكنها أصرت عليه بعناد . ومن الناحية الأخرى صارحتنى زهرة بأنها لن تقبل البقاء حتى لو عدلت المدام عن رأيها .

وعادت تقول بثقة :

- سأكون أحسن مما كنت هنا » [12] .

هذه زهرة . فأين هذا المشهد من المشهد الأخير الذى ظهرت به درية على لسان منصور باهى حين يقول :

« وجاءنى صوتها متهافتا :

- أليس لديك ما تقول ؟

(١١) ميرامار : ٢٧٢ .

(١٢) ميرامار : ٢٨٧ .

فثابرت على الموت . قامت بشيء من العنف فقست بدوري . غادرت المكان فتبعتها حتى بلغنا الطريق . وعبرناه معا ، ثم أوسعت خطاها معلنة رفضها لمرافقتي فتوقفت . أتبعتها عيني كمن ينظر في حلم . وتضخم الحلم وامتد رواقة ، وتراجع الواقع حتى توارى وراء الأفق . ونزت إلى مشيتها المألوفة المحبوبة بغرابة ، وبحزن ، وحتى تلك اللحظة الجنونية لم يغب عنى أن ذاك الكائن المخلخل المقهور الذى يختفى رويدا فى تيار السابلة ، لم يغب عنى أنه حبى الأول وربما الأخير فى هذه الدنيا »[13] .

أما منصور باهى فقد كان تكوينه غريبا وحساسا ومعقدا ، انه رجل ولكنه فى تكوينه الجسمى والنفسى أيضا أقرب ما يكون إلى رقة النساء وضعفهن . إن وجهه فى رأى حسنى علام «وسيم دقيق ولكنه خال من الرجولة»[14] . ومن عجب فى رأى حسنى علام أيضا «أنه لم تنشأ مودة بينه وبين أحد سوى قلاوون الصحافة - يعنى عامر وجدى - مما جعله يقطع بأن العجوز الأعزب لوطى سابق»[15] .

أما عامر وجدى فيعبر عن ذلك بعبارته المهذبة : «أثر فى وجهه الرقيقة وقسماته الصغيرة الجميلة ، أجل فيه شيء من الطفولة ولا أقول الأنوثة» .

ذلكم تكوينه الجسمى ، أما تكوينه النفسى فقد وصل فيه إلى ذروة الحدة والتأزم فى الموقف الذى خيل له فيه أنه قتل سرحان البحيرى حيث اختلطت أمام عينيه الحقائق بالأوهام ، وأعلن اعترافه بالجريمة ، وعزمه على الذهاب لتسليم نفسه إلى البوليس . وهو الموقف الذى وصفته فيه المدام بالجنون ، ووصفه فيه عامر وجدى بأنه مريض .

---

(١٣) ميرامار : ١٨٩ .

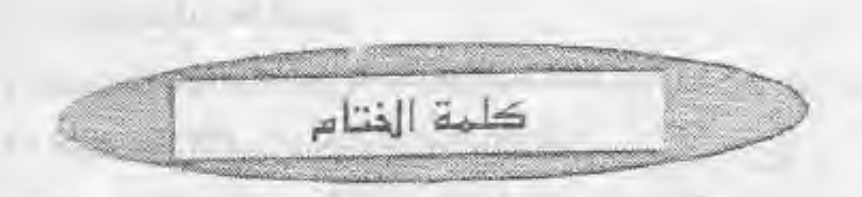
(١٤) ميرامار : ٩٩ .

(١٥) ميرامار : ١٢٥ .

من هنا تظهر دلالة ن ف ص في ثوائق مذهل كما قلنا مع الشخصيات الثلاث بحيث تسجل في الحوار الوارد على ألسنة زهرة ومنصور باهي ودرية على الترتيب (٦٫٢) و (٦٫٦) و (٨٫٠) .

ترى ؟ ! هل استطاع استخدامنا لمعادلة بوزيمان في تشخيص أسلوب نجيب محفوظ أن يضع أيدينا على سر من أسرار العظمة فيما يكتبه الرجل ! .

أرجو أن يكون . وإننا لعلى يقين من أنه مقياس دقيق إلى حد بعيد ، وأننا بذلك قد أثبتنا أن صدقه على الأدب العربي لايقل عن صدقه على غيره من الآداب ، كما أنه مقياس واعد متعدد الوظائف وبسيط في آن معا .



قام هذا الكتاب على أساس فكرة واحدة ، هى استخدام النسبة بين الصفات والأفعال فى النصوص مؤشرا احصائيا يتم على أساس تشخيص الأساليب وسبر العلاقة بين الكاتب وأبطال عمله المسرحى أو الروائى ، وقياس البعد الدرامى للشخصية .

ونعتقد أن من المفيد هنا ، بعد أن طوفنا بين أنماط ونماذج كثيرة ومتنوعة من نصوص الأدب العربى ، أن نوجز فى الختام المجالات المتعددة التى يمكن أن تستخدم فى علاجها المعادلة التى تعرف بمعادلة بوزمان ، وأهم الفروض التى تثيرها . وهذه هى :

أولا : فى اللسانيات النفسانية :

١- قياس درجة الانفعال .

٢- قياس درجة التوازن العاطفى .

٣- قياس الحركية .

٤- قياس دقة التعبير ودرجة موضوعيته .

ثانيا : بالنسبة للمؤلف :

يمكن استخدام هذا المقياس .

١- لتمييز شخصية المؤلف حين يتحدث عن نفسه حديثا مباشرا .

٢- لتمييز جنس المؤلف (من حيث الذكورة والانوثة)

٣- كمتغير يرتبط بمراحل عمر المؤلف من الشباب إلى الكهولة إلى الشيخوخة .

ثالثا : بالنسبة للأعمال الأدبية :

يستخدم المقياس :

١- لتمييز الأعمال العلمية من الأعمال الأدبية .

٢- لتمييز الشعرية من النثرية .

٣- لتمييز اللغة المنطوقة من المكتوبة .

٤- لتمييز نصوص الفصحى من اللهجات .

٥- لتمييز الحكايات الشعبية من القصص والروايات معروفة المؤلف .

٦- لتمييز المسرحيات كجنس أدبى على أساس علاقتها باللغة المنطوقة أو المكتوبة ونوعية اللغة المستخدمة فيها فصحى أو لهجات .

٧- لتمييز فنون الشعر المختلفة .

٨- لتمييز أساليب وطرق العرض فى المسرحية والرواية مثل :

أ- (المونولوج) حديث النفس .

ب- (الديالوج) الحوار .

جـ- السرد والوصف .

د- الاحاديث الطويلة .

هـ- الأحاديث القصيرة .

و- الشخصيات فى المسرحية أو الرواية .

ز- درامية الموقف .

ح- ربط تغير قيمة ن ف ص بالتطور الدرامى فى المسرحية (أو الرواية) .

ويتم تفسير تأثير هذه العوامل على أساس تصنيفها إلى :

١- عوامل تنزع بقيمة ن ف ص نحو الارتفاع .

٢- عوامل تنزع بقيمة ن ف ص نحو الانخفاض .

وقد يتفق للعمل الأدبى أن تجتمع فيه بعض المؤثرات التى تعمل فى اتجاه واحد (سواء نحو الارتفاع أو الانخفاض) ، وقد تجتمع فيه مؤثرات متضاربة ، وتكون المحصلة هى نتاج عمل هذه المؤثرات باتجاهاتها المختلفة .

هذا ، والحمد لله وحده على ما وفق وأعان .

المراجع والمصادر

أولا المراجع والمصادر العربية

١- القرآن الكريم .

حسين (طه)

٢- الأيام ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، المجلد الأول .

٣- حافظ وشوقي ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، المجلد الثاني عشر .

٤- حديث الأربعاء ، الأعمال الكاملة ، بيروت المجلد الثاني .

٥- مستقبل الثقافة في مصر ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، المجلد التاسع .

حسين (عبدالقادر)

٦- أثر النحاة في البحث البلاغي ، القاهرة ، بدون تاريخ .

خيري (السيد)

٧- الاحصاء في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

الراعي (علي)

٨- المسرح في الوطن العربي ، الكويت ، ١٩٨٠ .

الرافعي (مصطفى صادق)

٩- أوراق الورد ، ط ٥ ، القاهرة ١٩٥٢ .

١٠- تاريخ آداب العرب ، بيروت ، بدون تاريخ .

١١- وحي القلم ، ج ١ ، بيروت ، بدون تاريخ .

ابن رشيق (الحسن القيرواني الأزدي ت ٤٥٦ هـ)

١٢- العمدة في صناعة الشعر ونقده ، بتحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، ط٢، القاهرة ١٩٥٥ .

ريتشاردز (آ . آ) .

١٣- مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ، القاهرة ، بدون تاريخ.

سويف (مصطفى)

١٤- الأسس النفسية الابداع الفني ، في الشعر خاصة ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٩ .

شوقي (أحمد)

١٥- أميرة الأندلس ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، بدون تاريخ .

١٦- الست هدى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، بدون تاريخ .

١٧- مجنون ليلى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، بدون تاريخ .

١٨- مصرع كليوباترا ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٥٤ .

الشايب (أحمد)

١٩- الأسلوب ، ط ٤ ، القاهرة .

٢٠- أصول النقد الأدبي ، ط ٥ ، القاهرة ، ١٩٥٥ .

شبيجل (موراي)

٢١- الاحصاء، ترجمة شعبان عبدالحميد شعبان ، مؤسسة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٧٨.

ضيف (شوقي)

٢٢- البحث الأدبي . طبيعته . مناهجه . أصوله . مصادره ، ط ٢ ، القاهرة ، بدون تاريخ .

طبانه (بدوي)

٢٣- البيان العربي ، ط ٦ ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

عبدالرحمن (نصرت)

٢٤- النقد الحديث ، عمان ، ١٩٧٩ .

عبدالله (محمد عبدالحليم)

٢٥- بعد الغروب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

العقاد (عباس محمود)

٢٦- حياة قلم ، مكتبة غريب القاهرة ، بدون تاريخ .

عيسى (حسن)

٢٧- الابداع في الفن والعلم ، الكويت ، ١٩٧٩ .

غالي (محمد محمود)

٢٨- أئمة النحاة في التاريخ ، جدة ، ١٩٧٦ .

القرطبي

٢٩- الجامع لأحكام القرآن ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

القط (عبدالقادر)

٣٠- «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» ، القاهرة ١٩٧٨ .

محفوظ (نجيب)

٣١- ميرامار ، مكتبة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

المسدى (عبدالسلام)

٣٢- «الأسلوب والأسلوبية . نحو بديل السنى فى نقد الأدب» ليبيا / تونس ١٩٧٧.

مصلوح (سعد)

٣٣- «تحقيق نسبة الشعر إلى المؤلف . دراسة أسلوبية إحصائية فى الثابت والمنسوب من شعر شوقى» مجلة فصول ، مج ٣ ، ع ١ ، ١٩٨٢ ، ص ص ١٢٢-١٤٠.

٣٤- «الدراسة الإحصائية للأسلوب : بحث فى المفهوم والاجراء والوظيفة» ، عالم الفكر ، الكويت ، مج ٢٠ ، ع ٣ ، ١٩٨٩ ، ص ص ٦٧٧ - ٧٠٨ .

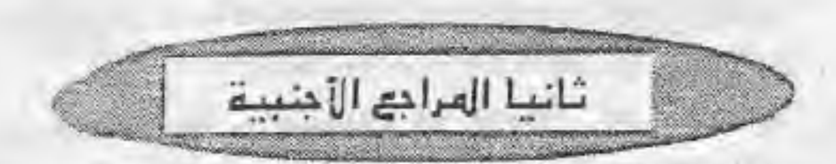
٣٥- «تباين خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب دراسة تطبيقية لنماذج من كتابات الرافعى والعقاد وطه حسين» . حولية كلية الاداب ، جامعة الملك بن عبدالعزيز، مج ١ ، ١٩٨١ ، ص ص ١٤٩ - ١٦٩ .

٣٦- «فى التشخيص الأسلوب الإحصائى للإستعارة . (دراسة تطبيقية لقصائد من أشعار البارودى وشوقى والشابى» الحياة الثقافية ، تونس ، ع ع ٤٥ ، ٤٦ ، ١٩٨٧ ، ص ص ٣٦-٤٧ ، ص ص ٦-١٥ .

٣٧- «عن مناهج العمل فى الاطالس اللغوية» حولية كلية دار العلوم - جامعة القاهرة ١٩٧٤/١٩٧٥ . ص ١٠٧ - ٢٢٦ .

هدارة (محمد مصطفى)

٣٨- «البناء الدرامى فى مسرحية مجنون ليلى» . مقال فى كتاب «مقالات فى النقد الأدبى» ، القاهرة دار القلم ، ص ١١٩ - ١٤٣ .



1- Antosch F., "The Diagnosis of Literary Style with the Verb - Adjective Ratio", in **Statistics and Stylistics**, ed L. Dolezel and R. W. Baily, New York, 1969, pp 57-65.

2- **Dijk T.** A. Van, "Some Aspects of Text-Grammars. A Study in Theoritical Linguistics and Poetics" . Hague, Mouton, 1972.

3- **Dolezel L.**, "A Framework for the Statistical Analysis of Style", in **Statistics and Stylistics**, pp. 10-25 .

4- **Enkvist N. E.**, "Linguistic Stylistics" , Mouton, 1973.

5- **Harthman and Stork**, "Dictionary of Language and Linguistics, 1972 .

6- **Lee** B., "The New Criticism and the Language of Potry" , in **Essays on Style and Language**, ed . R. Fowler, London, 1970, pp. 29-52.

7- **Leech** G.N., "Linguistics and Figures of Rhetoric", London, 1970 pp.

8- **Miller** G. A. "Language and Communication" New York, Torento, London, 1963.

9- Searle J., "Chomsky's Revolution in Linguistics" in On Noam Chomsky : **Critical** Studies ed. by Gilbert Harman, New York 1974, pp. 2-8 .

10- **Williams, B.,** "A Note on the Statistical Analysis of Sentence-Length as a Criterion of Literary Style" , in **Statistics and Stylistics,** pp. 69-75.

11- **Winter W,** "Styles as Dialects" , **in Statistics and Stylistics,** pp. 3-9 .

معجم المصطلحات

A

adaquacy	كفاءة
addition	إضافة
aspect	مظهر
active ~	مظهر الحدث
Qualitative ~	مظهر الوصف
authorship	التأليف
disputed ~	التأليف الظني

B

Busemann's formula	معادلة بوزمان

C

central	مركزي
~ tendency	نزعة مركزية
choice	انتقاء
comparisn	مقارنة
explicit ~	مقارنة صريحة
implicit ~	مقارنة ضمنية
comptence	قدرة
connotation	مصاحبة لفظية

consistency	اتساق
content	مضمون
analysis ~	تحليل مضمون
criticism	نقد
formal ~	نقد شكلي
historical ~	نقد تاريخي
correlation	ارتباط
coefficient ~	معامل ارتباط

D

density	كثافة
departure	مفارقة
deviation	انحراف
dialect	لهجة
~ boundories	حدود لهجية
geography	جغرافية لهجات
dialogue	حوار
differntial	مائز (ج موائز)
discourse	خطاب
dispertion	تشتت
~ tendency	نزعات التشتت
distribution	توزيع
probalstlistic ~	توزيع احتمالي
frequency ~	توزيع تكراري
form	شكل ، صيغة

frequency	تكرار

G

grammar	نحو
discourse ~	نحو الخطاب
sentence ~	نحو الجملة
text ~	نحو النص
transformational ~	نحو تحويلي
generative ~	نحو توليدي
grammatical	نحوي
~ model	طراز نحوي

I

immediate constituent	مكون مباشر
isogloss	خط توزيع
bundels of ~	حزمة خطوط التوزيع
isograph	خط توزيع
isogrammatic	خط توزيع نحوي
isomorphic	خط توزيع صرفي
isophonemic	خط توزيع صوتي
iso tonic	خط توزيع نغمي

L

linguistic	لساني
~ geography	جغرافيا لسانية
linguistics	لسانيات
lexeme	قاموسيم

M

mean	وسط
arithmatic ~	وسط حسابي
deviation ~	متوسط الانحراف
measurment	قياس
quantitve ~	قياس كمي
mode	منوال
monologue	حديث النفس
morpheme	صرفيم

N

narration	سرد
narrative	سردي
neutral	محايد
norm	نمط

P

performance	أداء
poetry in prese	شعر منثور
population	مجتمع (إحصائى)
pragmatics	مقاميات
presentation	عرض
mode of ~	طريقة العرض
prestylized expression	تعبير ما قبل التأسلب
probability	احتمال
probabilistic	احتمالي

~ concept	مفهوم احتمالي
psycholinguistics	لسانيات نفسانية

R

range	مدى
ratio	نسبة
reliability	ثبات
rule	قاعدة
categorical ~	قاعدة وجوبية
probabilstic ~	قاعدة جوازية

S

sample	عينة
selection	اختيار
grammatical ~	اختيار نحوي
pragmatic ~	اختيار مقامي
semantics	دلاليات
sentence	جملة
kernal ~	جملة نواة
transformed ~	جملة محولة
social	اجتماعي
~ dialects	لهجات اجتماعية
sociolinguistics	لسانيات اجتماعية
structure	بنية
deep ~	بنية باطنة
surface ~	بنية ظاهرة

structural	بنيوي
structuralism	بنيوية
style	أسلوب
literary ~	أسلوب أدبي
scientific ~	أسلوب علمي
styleless	محايد أسلوبيا
~ expression	تعبير محايد أسلوبيا
stylistics	أسلوبيات
diachronic ~	أسلوبيات تعاقبية
dynamic ~	أسلوبيات حركية
linguistic ~	أسلوبيات لسانية
static ~	أسلوبيات سكونية
statistical ~	أسلوبيات إحصائية
synchronic ~	أسلوبيات تزامنية
stylized	متأسلب
syntax	نظم
tale	حكاية
fairy ~	حكاية جنيات
folk ~	حكاية شعبية

V

validity	صدق
verb-adjective ratio	نسبة الأفعال إلي الصفات (ن ف ص)

كتب أخرى للمؤلف

- حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر - عالم الكتب .
- الشعر العربي الحديث (١٨٠٠ - ١٩٧٠) تغير اشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي (ترجمة بالاشتراك) - دار الفكر العربي .
- دراسة السمع والكلام - عالم الكتب .
- مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام (ترجمة عن الانجليزية) - مكتبة دار العلوم .
- في النص الأدبي - دراسة لغوية احصائية - نادي جدة الأدبي .
- دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة - عالم الكتب .

رقم الايـداع ٧١١٦ / ١٩٩١
الترقيم الدولى I.S.B.N
977 - 232 - 011 - 8